Manuali di didattica musicale

A. GEOFFROY - DECHAUME

I "SEGRETI" DELLA MUSICA ANTICA

RICERCHE SULL'INTERPRETAZIONE NEI SECOLI XVI, XVII E XVIII

RICORDI

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

Le citazioni tratte dagli « Avvertimenti » di G. Frescobaldi e dai testi teorici di G. Sacchi e P. Tosi, tradotte dall'Autore in lingua francese corrente, sono state riportate nella versione originale italiana.
Per quanto riguarda gli « Avvertimenti » di G. Muffat (*Instrumentalis hyporchematicae Florilegium,* primo volume del 1695, secondo del 1698) tenendo presente che essi furono originalmente pubblicati in quattro lingue: latino, tedesco, italiano e francese, è parso opportuno sostituire la versione francese data dall'Autore con quella italiana.
Si è ritenuto inoltre utile completare ogni citazione presa dai più importanti testi teorici antichi (M. Praetorius, C.P.E. Bach, J. J. Quantz, L. Mozart, F. W. Marpurg, D. G. Türk ecc.) con la segnalazione dei capitoli e dei paragrafi relativi.

E. F.

INTRODUZIONE

Una delle caratteristiche del secolo scorso fu quel moto di curiosità nostalgica che in ogni campo portò alla scoperta e al gusto delle cose del passato.

Venendo subito dopo il rifiuto dell'eredità del passato e la rottura con le tradizioni, fenomeni che segnarono la fine del classicismo e l'inizio del romanticismo, questa infatuazione senza precedenti per tutto ciò che era antico traduceva indubbiamente l'aspirazione profonda di una umanità alquanto disorientata alla ricerca delle proprie origini.

E fu proprio questa infatuazione, cui si mescolava il gusto del pittorico, a dar vita ad una nuova concezione del senso storico e ad originare quel fervore di ricerca che condusse al restauro dei monumenti del Medio Evo, alla creazione di numerosi musei pubblici di pittura e di scultura e all'ampliamento delle cognizioni e delle culture nazionali in campo letterario e poetico.

Anche il regno della musica venne esplorato, e numerose edizioni e ristampe di musica antica videro la luce, mentre nasceva una nuova scienza, la musicologia.

Ma a differenza delle arti immediatamente percepibili, la musica si trovava in una situazione particolarmente delicata perché aveva bisogno di interpreti. I musicisti dell'800, partendo da nuove basi, non potevano immaginare che i segni della musica fossero stati letti, un tempo, in modo diverso da come essi stessi li leggevano; non avevano infatti la mi-

nima nozione delle antichissime convenzioni che fino a poco tempo prima avevano regolato l'esecuzione musicale e soprattutto non passava loro neanche per la testa che potesse esistere un'estetica diversa dalla loro. Così eseguirono in perfetta buona fede i grandi dell'antichità né più né meno come suonavano Mèhul o Mendelssohn, Meyerbeer o Boïeldieu. Ne risultò una musica ibrida, spesso goffa e piatta, ma il movimento generale d'interesse per le cose del passato era così vivo che l'esperienza fu continuata, non senza lodevole pazienza e grandissima indulgenza verso quegli antenati così poco dotati. Capitava talvolta che i nostri « esploratori » incontrassero opere che si avvicinavano alla loro concezione dell'arte: si parlava allora di precursori.

In base a tali tentativi si stabilì una gerarchia di valori musicali del passato che tuttora fa testo. I giudizi della storia della musica non hanno altri fondamenti. Lo sbalorditivo verdetto di quel tempo finì per fare scuola, ed è contro una specie di tradizione che urtano gli insegnamenti autentici e le prove accumulate da mezzo secolo a questa parte contro quel sorprendente e monumentale deviamento artistico.

Eppure qualche semplice raffronto avrebbe dovuto, mi pare, destare nel pubblico competente qualche dubbio sull'autenticità della musica presentata in tale veste. Limitando il discorso alla Francia, per esempio, come ammettere che una società colta e spiritualmente evoluta, che leggeva le Lettres Persanes *e apprezzava i capolavori di un Gabriel o di un Watteau, potesse dilettarsi delle scipitezze melense propinate come « musica Luigi XV », o che la sensibilità, la bonomia, la gaiezza maliziosa che si compiacevano in Molière e in La Fontaine, riuscissero a sopportare anche soltanto un quarto d'ora del Lulli solenne, piatto e mortalmente noioso che noi*
6 *conosciamo? Allo stesso modo si potrebbe credere che lo stu-*

dio della coreografia e la ricostituzione dei balletti delle antiche opere liriche avrebbero contribuito a ridare vitalità alla musica, non fosse altro che per una più esatta interpretazione del tempo, ma non fu così: consacrati dalla danza, certi errori di tempo sono persino rimasti come monumenti storici. Non v'è dubbio che i coreografi riesumarono dei passi autentici, ma li applicarono alla meglio sulla musica che veniva loro presentata dagli esecutori. Così, ad esempio, sotto il nome di Minuetto appariva una danza sconosciuta. Mentre i passi del vero minuetto poggiavano soltanto sul primo tempo della battuta, col risultato di una danza calma su musica rapida, accentata come un 6/8, i passi della danza ricostruita, suonata troppo lentamente, si appoggiarono con tutta naturalezza su ognuno dei tempi della battuta, il che diede luogo a una danza agitata su una musica ridicolmente lenta, di cui ogni tempo venne accentato. È questo ancor oggi il « minuetto classico » per gran parte dei musicisti.

Da allora, a quanto pare, i musicisti, sempre fidandosi della competenza dei loro predecessori, non ricorsero più agli antichi trattati riguardanti l'esecuzione se non per quanto concerneva la traduzione dei segni di abbellimenti, evidentemente ritenendo che fosse quella l'unica particolarità della musica antica. Spesso, anzi, parve più comodo ignorare il problema.

Il movimento che oggi si delinea a favore di una vera restaurazione dei capolavori del passato implica, innanzi tutto, un ritorno alle fonti: le edizioni correnti, redatte senza le conoscenze necessarie, sono dunque poco attendibili, mentre si rende indispensabile lo studio — così trascurato fino ai giorni nostri — degli antichi trattati di esecuzione.

Gli esempi che appariranno nelle pagine seguenti sono tratti da tali metodi; pur appartenendo ad epoche diverse essi

presentano tuttavia straordinarie somiglianze, e fanno risaltare i tratti salienti di un'era musicale durante la quale la notazione, semplificata come una stenografia, ne comportava gli stessi sottintesi. Allo stesso modo di cuochi che sappiano preparare secondo ricette tradizionali i diversi prodotti della terra, gl'interpreti dell'epoca eseguivano la musica partendo dalla scrittura considerata come materia prima.

Oggi il ruolo dell'interprete è ben diverso: è quello del cameriere provetto che deve presentare i piatti con eleganza e abilità... ma i piatti sono quelli che sono. Se vuole offrirci un menu *del tempo antico, sarà naturale che porti in tavola delle carni crude; e allora, per quanto bravo egli sia, il pasto risulterà comunque indigesto.*

In ogni tempo i musicisti, e specialmente gli esecutori, si sono considerati indiscutibilmente superiori a quelli delle generazioni precedenti. La Storia dovrà quindi apprezzare nel suo giusto valore l'atteggiamento e lo sforzo dei musicisti del nostro tempo, che hanno saputo ammettere l'utilità di una tecnica alla quale non erano preparati, avendo compreso che soltanto la tecnica strumentale e vocale perduta poteva consentire la rivelazione di quella grande incompresa che è la « musica antica ».

I - IL RITMO

I - IL RITMO

Esistono due tipi di notazione musicale. Il primo, equivalente allo schizzo del pittore, è soltanto una traccia, che l'esecutore deve necessariamente completare; il secondo invece rappresenta l'esecuzione quale deve essere. A questo secondo tipo appartiene la scrittura musicale dei nostri giorni, mentre fino all'Ottocento apparteneva al primo tipo. Un tempo, dunque, non bastava aver imparato il solfeggio per decifrare correttamente una pagina di musica:

Così come c'è gran differenza tra grammatica e declamazione, più grande ancora è la differenza tra teoria musicale e arte di ben suonare.

François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Parigi, 1717

L'insegnamento doveva dunque essere completato da un insieme di « regole di gusto », per arrivare alla musica quale era praticata in margine alla scrittura. Tali regole, pur superflue per la maggior parte degli allievi che beneficiavano degli esempi e dell'atmosfera del tempo, e pur difficili talvolta a formularsi a causa della loro sottigliezza, non mancavano tuttavia di apparire nella maggioranza delle opere che trattavano dell'esecuzione, tra cui figurano al primo posto i metodi francesi e tedeschi, particolarmente minuziosi.

È appunto raccogliendo quei precetti che si è riusciti a ricostruire l'intero sistema, alla luce del quale la scrittura

antica può riprendere il suo vero significato.

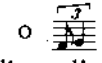
La scrittura musicale del Medio Evo, specie del Trecento, aveva raggiunto un alto grado di complessità:

*La notazione dell'*Ars Nova *comprendeva già quasi tutte le caratteristiche più importanti che dànno al nostro attuale sistema le sue diverse possibilità. Anche se i simboli non furono tutti uniformemente adottati nel Trecento e nel Quattrocento, e anche se per un unico caso si disponeva di una gran profusione di segni differenti, pure esisteva una parentela con la notazione moderna.*

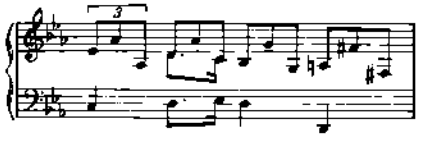
Sarebbe toccato ai secoli successivi eliminare i simboli superflui e rendere sistematici quelli più importanti.

Gustave Reese, *Music in the Middle Ages,* Cap. XII, New York, 1940

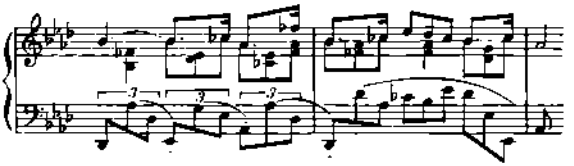
I simboli « più importanti », per dei tecnici che stabilivano un sistema, erano soprattutto quelli che meglio s'integravano in quel nuovo sistema; gli altri furono abbandonati, come « simboli superflui », e non furono mai più sostituiti.

Tuttavia si può osservare che, ai nostri giorni, le traduzioni di musiche del Medio Evo ricorrono costantemente alla formula o  . Questa formula rappresenta, a quanto pare, una di quelle grafie del Medio Evo che furono abbandonate nel Cinquecento. Infatti la musica non ne dà più nessun esempio fino all'Ottocento. Schubert e Chopin ne fanno ancora a meno.

Esempi:



F. Schubert, *Winterreise* (« *Erstarrung* », batt. 24)



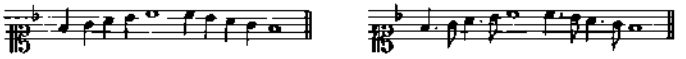
F. Chopin, *Polacca-Fantasia in la bem.* op. 61, Polacca n. 8

Scrittura in note uguali

L'importante semplificazione che si verificò in tutto il primo quarto del Cinquecento rispondeva prima di tutto alla necessità, nuova per la musica, di essere stampata. Fu una rivoluzione di origine tipografica, ma evidentemente non danneggiò affatto l'esecuzione musicale.[1] La varietà ritmica, implicita nella notazione antica, non era affatto scomparsa, ma se si voleva evitare che l'esecuzione risultasse arida, occorreva dotare questa scrittura epurata di un sistema di convenzioni. Le convenzioni si riferivano particolarmente alle note più brevi comprese in un tipo di misura, e dovevano servire a evidenziare le unità ritmiche rappresentate in genere dai valori immediatamente superiori. Così, in una battuta in cui l'unità ritmica fosse la minima, le convenzioni erano applicate alle semiminime:

[1] L'esecuzione musicale cominciò ad essere danneggiata il giorno in cui si cominciò a prendere sul serio lo schema grafico, e cioè nell'Ottocento. Soltanto la musica popolare o assimilata continuò a far sentire ciò che non poteva essere trascritto. Il ballo *musette* o il *jazz* ne sono, tra molti altri, gli attuali testimoni.

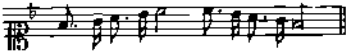
Il modo di ben cantare le semiminime in questi segni diminuiti Φ ¢ O² C² O/2 C/2. *è di cantarle come a due a due, soffermandosi un po' più sulla prima che sulla seconda; come se la prima avesse un punto e la seconda fosse una croma, così:*



In una battuta in cui l'unità ritmica fosse il quarto (come nel nostro tempo c), le convenzioni erano applicate agli ottavi:

Bisognerà fare lo stesso con le crome nei seguenti tempi interi: O C O² C².

così:



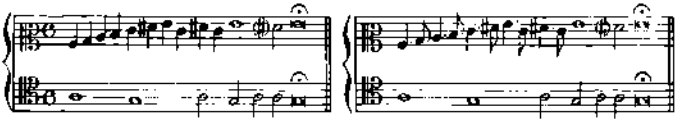
Loys Bourgeois, *Le droict chemin de musique*, Ginevra, 1550

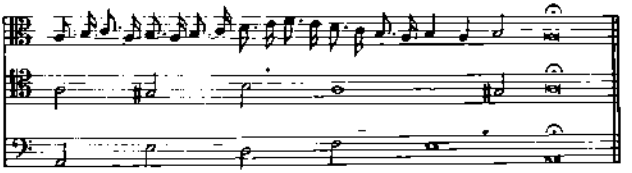
Di poco posteriore a *Le droict chemin de musique*, un importante trattato spagnolo dà gli esempi che seguono per l'esecuzione dei quarti e degli ottavi scritti uguali, nel capitolo intitolato *Del modo di suonare con il ritmo giusto:*

Es. 1

Semiminima

Notazione *Esecuzione*

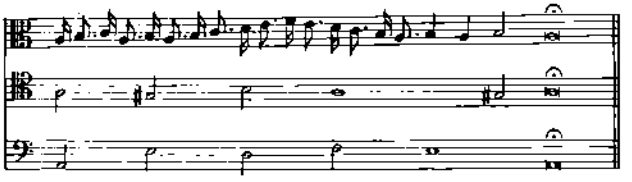




E si raccomanda, dice il testo, *che le note accorciate non lo siano troppo, ma soltanto un poco.*

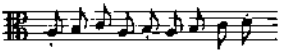
Dopo aver precisato che i quarti possono essere eseguiti in un solo modo, l'autore indica un secondo modo di eseguire gli ottavi. Il capovolgimento del ritmo di cui sopra, cioè breve-lunga, era infatti usato, a quel tempo, senza speciale indicazione, specie nei passaggi rapidi.

Es. 2



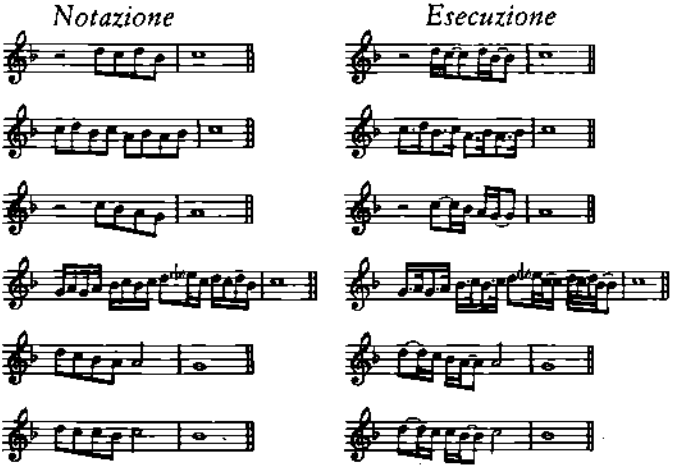
Viene poi una terza maniera di suonare le crome, « la più raffinata di tutte » « *la màs galana de todas* », dice l'autore, per cui le crome vanno eseguite a quattro a quattro, le prime tre leggermente affrettate così da permettere un'accentuazione

delicata e un prolungamento appena percettibile della quarta.[1] L'autore rinuncia a scrivere in note quest'ultima maniera; si limita a ridare, in valori uguali, l'esempio musicale precedente, con un punto sulla prima nota di ogni gruppo di quattro.

Esempio: 

Tomàs de Santa Maria, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia...* Valladolid, 1565

L'accentuazione a due a due (esempio 1), già predicata da L. Bourgeois, rappresentava il ritmo più correntemente usato nell'esecuzione di note scritte uguali. Il capovolgimento *ad libitum* di questo ritmo (esempio 2) rimase in uso abbastanza a lungo, specialmente in Italia:

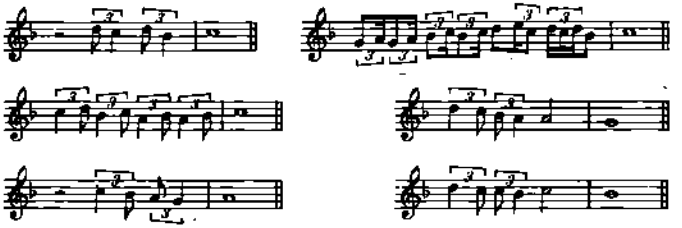


Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Firenze, 1602

[1] La nota iniziale doveva più tardi sostituirsi alla quarta, in quella maniera di suonare le note rapide a quattro a quattro. *Nei passaggi rapidi in un movimento molto vivace in cui il tempo non consente di suonare in modo ineguale* (a due a due), *si può appoggiare e accentare soltanto la prima di quattro note* (vedi pag. 23). Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, XI - 12, Berlino, 1752.

Come non avevano potuto Bourgeois e Santa Maria, così neppure Caccini poteva trovare nella scrittura l'esatta notazione di questa ineguaglianza. L'uso della terzina ne dà una idea più precisa.

Esempio:



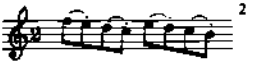
Questa specie di « rubato », ottenuto con uno spostamento degli accenti ritmici, era una caratteristica di quello « stile recitativo » di Caccini, che tanto successo riscosse sia a Firenze che a Roma. Mezzo secolo dopo la sua morte, c'era ancora chi parlava con ammirazione della « grazia negligente » di quella « eccellente maniera di cantare »: « *that excellent kind of singing with a graceful neglect* » (John Playford, *A Breefe Introduction to the Skill of Music for Song and Viol*, Londra, 1654). Tuttavia, se l'interprete di una linea musicale, scritta in note di valori uguali, poteva passare « a piacere » dall'ineguaglianza lunga-breve all'ineguaglianza breve-lunga e viceversa, non si era soliti usare fino a tal punto una simile possibilità e mutare modo ritmico durante una frase melodica, come invece fa Caccini. Il ritmo breve-lunga, in genere più raramente usato, poteva persino essere oggetto di particolari istruzioni:

« Trovandosi alcun passo di crome e di semicrome insieme a tutte e due le mani portar si deve non troppo veloce: e quella che farà le semicrome dovrà farle alquanto puntate,

cioè non la prima,[1] *ma la seconda sia col punto, e così tutte: l'una no e l'altra sì.* »

Frescobaldi, *Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo*, (Prefazione), Roma, 1614

In Francia trovavano più semplice scrivere con note reali, quando era necessario, il ritmo breve-lunga d'uso più raro, e perciò la regola dell'ineguaglianza non scritta si riferiva soltanto al ritmo lunga-breve. Finì per prevalere questo punto di vista. Il ritmo breve-lunga fu da allora scritto in note, oppure con una figurazione particolare. Esempio:



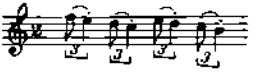
« *Coulés* »[3] *in cui i punti indicano che la seconda nota di ciascun tempo deve essere prolungata.*

F. Couperin, *Pièces de clavecin* (tavola degli abbellimenti), Parigi, 1713

Lo schema che segue permette di confrontare il senso attuale col senso antico della medesima notazione. La linea A — E rappresenta lo spazio che separa il battere di un quarto dal battere della nota seguente, per esempio un quarto di un tempo a cappella ¢ :

[1] « Non la prima », cioè: non nel modo corrente.

[2] Ovvero:



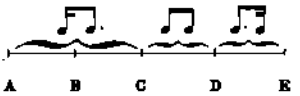
[3] Legature.

Se si suona in ottavi, battendo il primo in A, si deve sentire il secondo in C.

Se si suona in un ritmo sedicesimo-ottavo puntato, battendo il sedicesimo in A, si deve sentire l'ottavo puntato in B.

In un ritmo ottavo puntato- sedicesimo, battendo l'ottavo puntato in A, si deve sentire il sedicesimo in D. Sono queste le sole possibilità di esecuzione in accordo con la teoria dei valori. Ed è questa l'interpretazione attuale.

Anticamente, le possibilità di esecuzione erano differenti:



Con ottavi, il secondo disponeva approssimativamente dello spazio C — D.[1]

Nel ritmo sedicesimo-ottavo puntato, l'ottavo puntato disponeva all'incirca dello spazio A — C.

Nel ritmo ottavo puntato-sedicesimo, il sedicesimo disponeva approssimativamente dello spazio D — E.

Grazie a queste convenzioni, lo spazio A — E era dunque completamente utilizzabile, mentre teoricamente lo sarebbe soltanto in tre punti precisi: B, C, D, al di fuori dei quali si viene a cadere in zone vietate senza alcuna ragione musicale.[2]

All'interprete, che disponeva in tal modo di una certa larghezza ritmica e cui era sconosciuta la preoccupazione di una precisione matematica, era dunque concesso di avere per principale obiettivo la perfezione dello stile e dell'espressione musicale.

[1] In epoca precedente B — D (v. Santa Maria e Caccini, pagg. 14 e 16).
[2] Sono escluse la croma con doppio punto e la terzina su due note, di pratica recente.

Nel 1476, nel suo *Liber de natura et proprietate tonorum*, Johannes Tinctoris parlava di relazioni di valore come di undici a quattro, o di tredici a cinque. Abbiamo visto sopra che simili sottigliezze ritmiche sono applicabili tanto alla musica del Rinascimento quanto a quella dei secoli precedenti. Nel Seicento, i trattati di esecuzione musicale avrebbero dovuto confermare o infirmare le regole dell'interpretazione convenzionale del ritmo precedentemente in vigore. Invece non fecero che esporre le medesime regole immutate. Né le confutò il Settecento; e si dovrà arrivare in pieno Ottocento per trovare finalmente dei Metodi che insegnino un'esecuzione strettamente conforme alla scrittura.

Ecco in quali termini il musicista di Federico II, Johann Joachim Quantz, riprende, due secoli più tardi, le regole di L. Bourgeois:

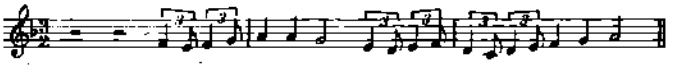
... bisogna che nei pezzi in movimento lento o moderato le note più brevi siano suonate con qualche ineguaglianza, anche se alla vista sembrino dello stesso valore, e si deve appoggiare sulle note forti, cioè sulla prima, sulla terza, sulla quinta e sulla settima, più che non su quelle che passano, cioè sulla seconda, sulla quarta, sulla sesta e sull'ottava, benché, però, non si debbano tenere come se fossero puntate. Per note brevi intendo le semiminime nel 3/2, le crome nel 3/4, le semicrome nel 3/8, le crome nel ¢ *, le semicrome o le biscrome nel 2/4 o nel C. Tuttavia, non si deve tener conto di queste indicazioni qualora dette note siano miste con altre ancor più brevi... Sono allora queste ultime che si devono suonare nel modo testé insegnato...*

J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, XI - 12, Berlino, 1752

20 Le sole opere del Medio Evo che ci sia dato di apprezzare

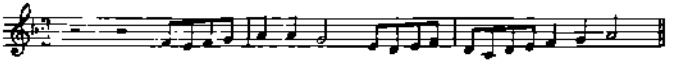
sono quelle tradotte in notazione moderna. Ora, chi penserebbe alla necessità di tradurre dei testi che ognuno può leggere, come le opere di un Jannequin, di un Claude Lejeune, di un Palestrina, o, a maggior ragione, di un Purcell, di un Bach o di un Rameau? Eppure si può dire, senza paradosso, che le opere anteriori alle prime edizioni musicali — trascritte — ci danno in linea di massima un'idea più esatta del loro contenuto che non quelle delle epoche posteriori in versione originale.

Esempio:



Philippe de Vitry, 1291-1301, Frammento del mottetto « *Vos quid admiramini...* », tratto da *Die Motette von Frank von Köln bis Philippe von Vitry* di H. Besseler, 1927

Questo frammento di motetto del XIV secolo, scritto da uno degli autori citati sopra, sarebbe giunto a noi sotto la forma seguente:

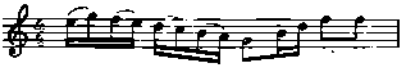


e così apparirebbe in un'edizione dei giorni nostri.

Non è assolutamente possibile, tuttavia, tradurre graficamente il ritmo dell'antica interpretazione, perché, se la terzina su due note rappresenta un'approssimazione valida in certi casi per l'ineguaglianza non scritta, nulla sarebbe più contrario allo spirito dell'antica esecuzione della continua ripetizione di tale ineguaglianza ternaria. Un simile ritmo adottato una volta per tutte avrebbe richiesto, allora come oggi, l'impiego di una misura a suddivisione ternaria come 6/8, 9/8, 12/8. L'ineguaglianza di cui parliamo, lungi dal ripe-

tersi, variava continuamente in modo da mettere in risalto, sottolineare le intenzioni del movimento melodico di cui sottilmente sposava il disegno. Era un ritmo vivo, che strettamente e costantemente partecipava dell'espressione musicale:

Per interpretare con eleganza, in un movimento lento, la battuta seguente



bisognerà dare più importanza, in durata e in forza, alla prima e terza semicroma di ogni tempo che non alla seconda e quarta, e il si *del terzo tempo sarà tenuto quasi quanto se fosse puntato.*

J.J. Quantz, *op. cit.*, XVII, II, 12

Anche al di fuori di qualsiasi preoccupazione espressiva, c'è un'altra particolarità dell'antico modo di suonare che ne rende impossibile la notazione: si tratta dell'ineguaglianza variabile a seconda del movimento. L'ineguaglianza aumentava progressivamente in un *rallentando*, diminuiva progressivamente in uno *stringendo*, fino a scomparire in un movimento molto rapido:

Ci è parso opportuno non mettere i punti per timore che l'esecutore si abitui a suonare a scatti, o per così dire saltellando... Bisogna dunque eseguire questi tipi di note[1] *così finemente da non far sentire strappi,*[2] *a meno che non ci si trovi in passaggi particolari che esigono espressamente questo tipo di esecuzione,*[3] *e anzi bisogna evitarli del tutto in*

[1] Note ineguali.
[2] Nei movimenti rapidi.
[3] Passaggi lenti.

certi altri passaggi.[1]

Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Parigi, 1668

Fanno eccezione alle regole sull'ineguaglianza, tra l'altro: *i passaggi rapidi, in un movimento molto vivace in cui il tempo non consenta di eseguire inegualmente e in cui si possa appoggiare e accentare soltanto la prima di quattro note* (vedere pag. 16).

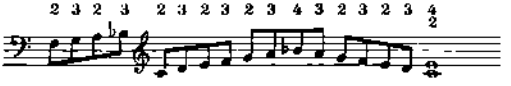
J.J. Quantz, *op. cit.*, XI, 12

Era tuttavia questa ineguaglianza che regolava le questioni di diteggiature, colpi d'arco, articolazione negli strumenti a fiato, respiri, valore di certe pause, ecc.

Alcuni esempi

1. *Diteggiature*

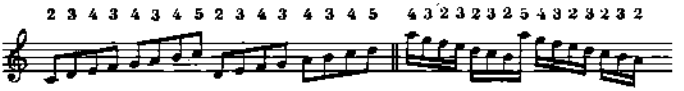
Le antiche diteggiature della musica per strumenti a tastiera non hanno senso se non nel ritmo ineguale e nel « non legato »[2] di quei tempi. Essi illustrano la teoria delle « buone dita su buone note », e non differiscono se non a seconda delle variazioni di opinione circa le « buone » o « cattive » dita, nei diversi tempi e luoghi:



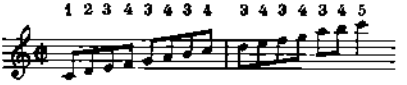
E.N. Ammerbach, *Orgel oder Instrument-Tabulatur*, Lipsia, 1571

[1] Vedi eccezioni a pagina 31.

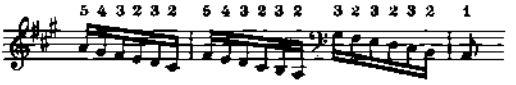
[2] Questo « non legato » rappresentava il modo normale di esecuzione di tutta l'antica musica: *Le note che niente indica doversi eseguire staccate, sia sciolte sia tenute, sono da eseguirsi alla metà del loro valore... Le minime e le crome in tempo lento e moderato sono generalmente suonate in questo modo semi-staccato.* C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I Parte (1753), III, 22.



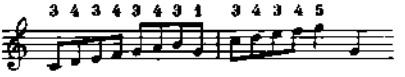
G. Diruta, *Il transilvano*, Venezia, 1597



H. Purcell, *Lessons*, 1696

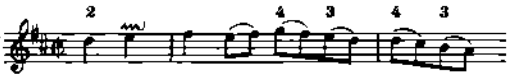


F. Couperin, *op. cit.*



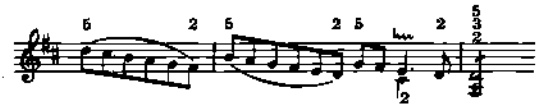
J.S. Bach, *Clavier Büchlein vor W. Fr. Bach*, 1720

Le legature brevi di note a due a due non modificavano né il ritmo né il concetto di diteggiatura:



[1] Questa diteggiatura è citata da C.Ph.E. Bach come una delle più usuali (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlino, 1759, III, 22).

Le legature più lunghe, invece, implicavano l'uguaglianza delle note e un altro tipo di diteggiatura:



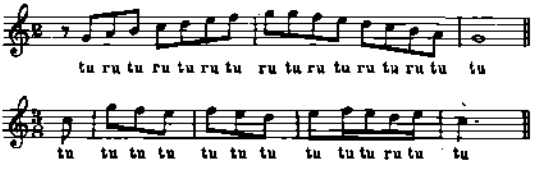
J.F. Dandrieu, *Pièces de clavecin courtes et faciles*, 1710

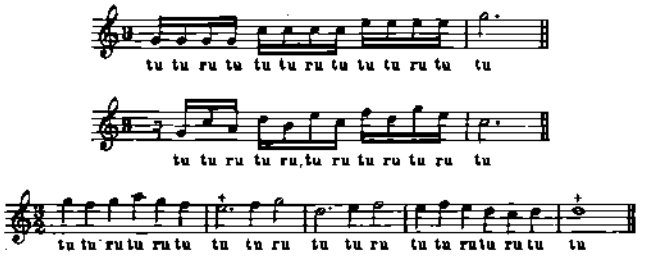
2. *Colpi d'arco*

Secondo Giovenale Sacchi (*Della divisione del tempo nella musica*, Milano, 1770, V), i violinisti cercano di accentare una nota su due tirando l'arco: *Gli altri sonatori*, egli dice, *che il piano e il forte fare non possono, danno alle note iniziali un poco più di valore di tempo*. E aggiunge: *Posto, adunque, che l'aria, che scritta apparisce nella carta, fosse composta tutta di note omogenee e d'uno istessissimo valore, quella nondimeno nella esecuzione avrebbe le note, che dànno alle battute principio, alquanto maggiori dell'altre. La differenza è minima. E se molta fosse sarebbe viziosa.*

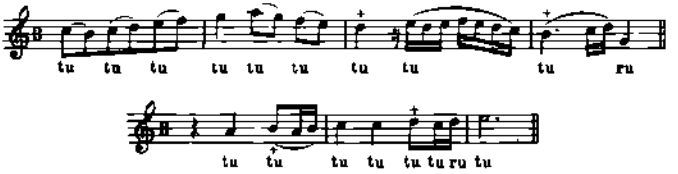
3. *Articolazione*

L'articolazione, specie nel flauto, seguiva lo stesso concetto della diteggiatura negli strumenti a tastiera:



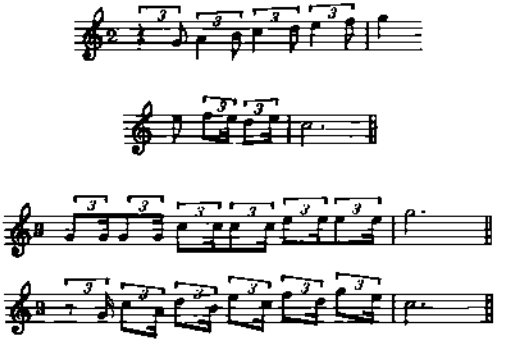


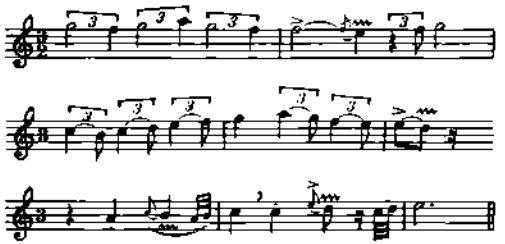
Esempi con legature e conclusioni di abbellimenti:



J.M. Hotteterre, *Principes de la flûte traversière*, Parigi, 1707

Interpretazione degli esempi che precedono:





Nei passaggi rapidi, dice il Quantz, *il « colpo di lingua semplice » non dà un buon effetto, perché le note diventano tutte uguali laddove, secondo il buon gusto, debbono essere un po' ineguali.*

VI, I, 9

4. *Respiri*

Le note molto rapide, anche se dello stesso valore, devono essere eseguite con qualche ineguaglianza; ne consegue la regola che bisogna riprender fiato tra una nota lunga e una breve...

VI, II, 1

5. *Pause*

Occorre guardarsi dal suonare troppo presto le note che seguono le piccole pause messe al posto delle note principali: per esempio, quando di quattro semicrome si deve tacere la prima, occorre prolungare la pausa della metà del suo valore... e la nota seguente dev'essere abbreviata. Lo stesso dicasi per le biscrome.

XII, 12

Ritmo convenzionale

Già nel Seicento in Italia l'ottavo era diventato l'unità

ritmica per eccellenza, con una scrittura in cui predominavano i sedicesimi. In Francia invece regnava il quarto, con una scrittura in cui predominavano gli ottavi, eccezion fatta per l'Allemanda e per i tempi in ottavi (3/8, 4/8 ecc.) o i tempi composti.

Il ritmo di convenzione era quindi pressoché riservato ai sedicesimi in Italia, mentre in Francia era soprattutto applicato agli ottavi, i quali, potendo essere eseguiti con una relativa lentezza, consentivano una maggiore ineguaglianza ritmica.[1] L'uso di segni di misura diversi e il conseguente diverso modo di interpretare valori simili, furono le principali ragioni di frequenti malintesi. Quando Rousseau parla delle differenze d'interpretazione tra l'ottavo francese e l'ottavo italiano, è come se confrontasse due oggetti diversi sotto la medesima etichetta: il parallelo sarebbe stato pertinente se fosse stato fatto tra l'ottavo francese e il sedicesimo italiano:

Nella musica italiana tutte le crome sono sempre uguali, a meno che non siano scritte « puntate ». Ma nella musica francese le crome sono eseguite perfettamente uguali soltanto nella misura a quattro tempi; in tutte le altre misure vengono sempre un po' puntate, a meno che ci sia scritto « crome uguali ».[2]

J.J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1767, voce *Pointer*

Nel 1738, Michel Corrette fa il punto dei diversi modi di usare i tempi in Francia e in Italia, nella sua *École d'Orphée*.

[1] Si rinunciava addirittura alla figurazione della nota col punto quando il carattere annunciato dal titolo la richiedeva (vedere « Notazione alla francese », pag. 53).

[2] La legatura sostituiva in Italia l'espressione francese « note uguali » quando si riferiva a più di due note.

Il prospetto che segue riassume le sue osservazioni.

	FRANCIA	ITALIA	
Tempi ¢	Inizi di Ouvertures: Entrées di Opere liriche, Fughe a Cappella, ecc.		Con questo segno di misura si eseguono ineguali gli ottavi.
C[1]	Allemande, Musica liturgica.	Adagio, Allegro, Andante, Presto delle Sonate, Concerti, ecc.	Con questo segno di misura si eseguono ineguali i sedicesimi.
2	Bourrées, Gavottes, Gaillardes, Rigaudons, ecc.		Con questo segno di misura si eseguono ineguali gli ottavi.
2/4	Seconde parti di Ouvertures.	Allegro, Vivace, Presto, talvolta Andante, Adagio.	Con questo segno di misura si eseguono ineguali i sedicesimi.
3	Minuetti, Sarabande, Correnti, Passacaglie, Ciaccone, ecc.		Con questo segno di misura si eseguono ineguali gli ottavi.
3/4		Correnti delle Sonate.	Con questo segno di misura si eseguono ineguali i sedicesimi.
6/4	Loures, Furlane, spesso Seconde parti di Ouvertures.	[2]	Con questo segno di misura si eseguono ineguali gli ottavi.
3/2	[2]	Sarabande, Adagi.	Con questo segno di misura si eseguono ineguali i quarti.
3/8	Passepieds, talvolta Seconde parti di Ouvertures.	Allegro, Adagio, Affettuoso, Vivace, Ariette (vedi Haendel, Scarlatti, ecc.).	Con questo segno di misura si eseguono ineguali i sedicesimi.

[1] Va notato che, anche nel Settecento, le crome del tempo C (soprattutto se si trattava di musica per organo) potevano — quando non c'erano semicrome — essere eseguite con ineguaglianza.
Il caso veniva talvolta precisato per evitare ogni malinteso.
[2] Tempo poco usato.

	Francia	Italia	
6/8	Canarie, Gighe, talvolta Seconde parti di Ouvertures.		
9/8	[1]	Gighe, Allegro, Presto, talvolta Adagio (vedere Vivaldi).	
12/8	Gighe.	Gighe.	

Michel Corrette, *L'Ecole d'Orphée*, capitolo III, Parigi, 1738[2]

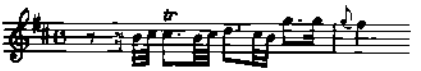
In Germania, i musicisti adottavano in genere gli usi francesi o italiani, a seconda che si ispirassero all'una o all'altra scuola. Ma, siccome hanno saputo fare la sintesi dei due stili,[3] ne è risultata una specie di incrocio dei sistemi di misura italiano e francese. Il loro 3/4, ad esempio, è spesso utilizzato come un 3 francese. Il loro C o 4/4 dev'essere considerato talora come l'adattamento di due tempi a cappella, in

[1] Tempo poco usato.

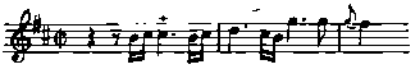
[2] Vedere « l'accompagnamento delle terzine », p. 45-48

[3] *Attualmente due nazioni hanno acquisito grande notorietà per quanto riguarda l'affinamento del gusto in campo musicale. Sono l'Italia e la Francia, che, guidate dalle loro naturali inclinazioni, hanno preso vie differenti per arrivare al medesimo scopo. Le altre nazioni si sono allineate con l'una o con l'altra, imitando o adottando quanto loro meglio conveniva. Di conseguenza, l'Italia e la Francia, divenute gli arbitri supremi della perfezione dello stile musicale senza incontrare opposizione da parte delle altre nazioni, sono da alcuni secoli le legislatrici in materia: da esse il buon gusto si è propagato agli altri stati.* (J.J. Quantz, *op. cit.*, XVIII, 53). *Quando si sa scegliere col dovuto discernimento ciò che v'ha di meglio nel gusto musicale di più nazioni, ne risulta un gusto misto che oggi potremmo, senza peccare di immodestia, chiamare gusto tedesco...* (J.J. Quantz, *op. cit.*, XVIII, 87).

valori minori. Esempio:



J.S. Bach, *Ouverture* della *Suite in si* .



Lo stesso frammento scritto alla francese.

Eccezioni alla regola dell'ineguaglianza non scritta

Il Quantz non manca d'indicare quali sono le eccezioni alla regola dell'ineguaglianza non scritta. Eccone l'elenco:

Si suonano *a note uguali*:

1) *I passaggi veloci in un movimento molto vivace in cui soltanto la prima di quattro note possa essere appoggiata e accentata.*

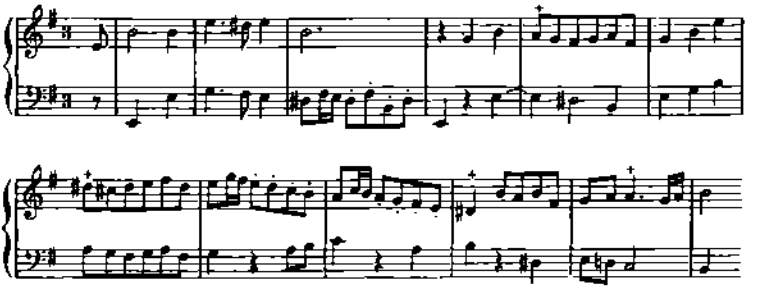
2) *I « passi »*[1] *che i cantanti debbono cantare rapidamen-*

[1] *« Passo » o « passaggio »* (in francese *« Passage »*): *abbellimento di cui è caricato un tratto di canto, di solito assai breve: si compone di più note o diminuzioni che vengono cantate o eseguite molto leggermente. Ogni cantante in Italia è tenuto a saper comporre dei « passi », mentre invece la maggior parte dei cantanti francesi non si scosta mai dalla nota e non esegue passi che non siano scritti* (J.J. Rousseau, *op. cit.*).

te, quando non siano legati, e ciò perché l'ineguaglianza non conviene, alla voce, dato che ogni nota di questi passi deve essere distinta e accentuata con un leggero colpo di glottide.

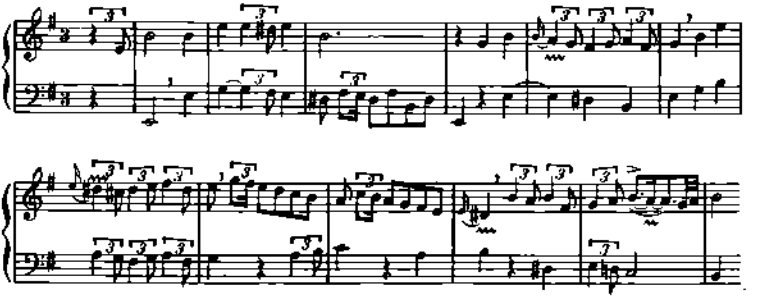
3) *Le note sulle quali appaiono delle crocette o dei punti.*[1]

Esempio: « *Le crome con un punto sovrapposto debbono essere eseguite uguali, le altre ineguali* ».



L.N. Clérambault, *Apollon*, « *Cantates Françaises* », 1716

Esecuzione:



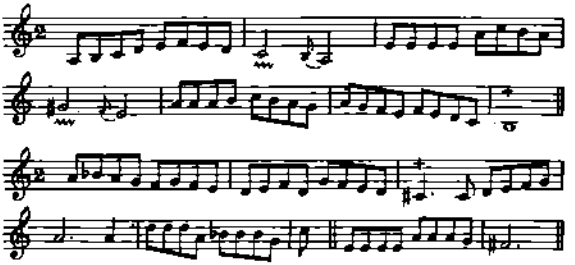
4) *Quando una nota sia ripetuta più volte.*

Questa regola richiederebbe maggiori precisazioni o qualche esempio. Ci limitiamo a dire che la ripetizione deve pro-

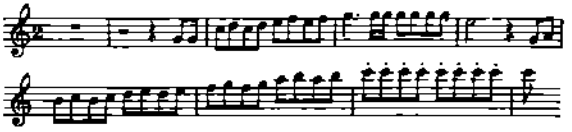
[1] Vedi « *Et Exultavit* » dal *Magnificat* di J.S. Bach, 1723.

lungarsi abbastanza per prendere un carattere sistematico. Così questa regola non vale nel caso sottocitato, e neppure in quello che segue, in cui l'indicazione « uguali » prova che la regola non imponeva di per sé l'uguaglianza.

Crome non puntate da eseguirsi come se lo fossero:

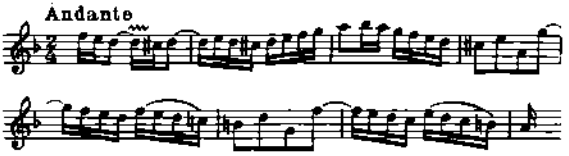


F. David, *Méthode nouvelle de musique*, Parigi, 1737



A.C. Destouches, *Les Éléments*, atto 2°, scena 1ª, Parigi, 1721

5) *Quando ci sia una legatura su un gruppo*[1] ecc.



J.S. Bach, *Sonata in trio n. 3*, 1727 circa

[1] Le legature potevano essere sottintese, specialmente nell'*arpeggiando*.

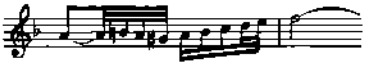
6) *Le crome... nelle Gighe.*

J.J. Quantz, XI, 12

Alle sei eccezioni esposte dal Quantz possiamo aggiungerne una settima:

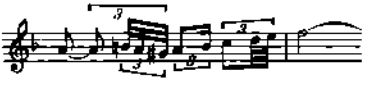
7) *Sfuggono alla legge d'ineguaglianza non scritta anche gli abbellimenti realizzati.*

In pratica, tutto ciò che potrebbe figurare in notine:

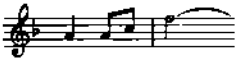


J.S. Bach, stessa *Sonata*

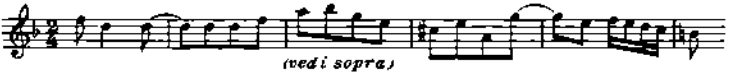
In questo esempio, i sedicesimi rimangono ineguali malgrado l'apparizione dei trentaduesimi:



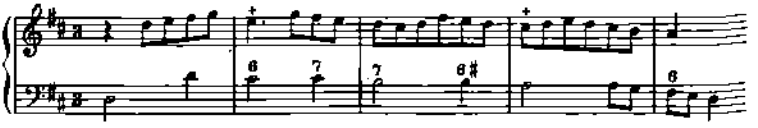
e l'unità ritmica rimane sempre l'ottavo



come pure nelle prime battute dello stesso movimento



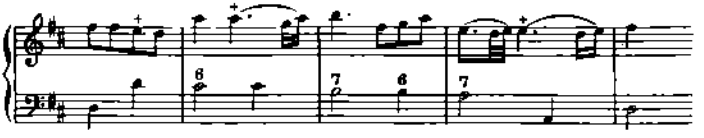
Dalle regole precedenti si è potuto vedere che il segno di misura determinava a priori l'ineguaglianza dei valori nella esecuzione, ma se apparivano note di valore inferiore l'ineguaglianza veniva a riferirsi a queste ultime; le prime, divenute così uguali, potevano ritornare ineguali non appena si trovavano ad essere di nuovo le più brevi. Incontriamo questo caso specialmente nelle Ciaccone:



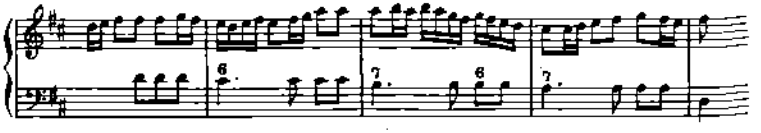
Destouches, *op. cit.*, atto 3°

Poiché il segno di misura è 3, gli ottavi debbono essere ineguali.

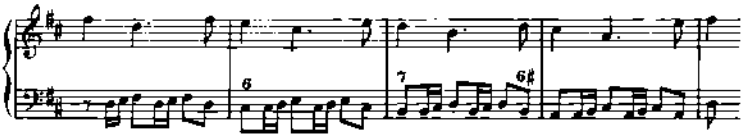
Più avanti:



i sedicesimi non modificano per nulla l'ineguaglianza degli ottavi (vedi sopra eccezione n. 7). Ma alla battuta 49 e seguenti:

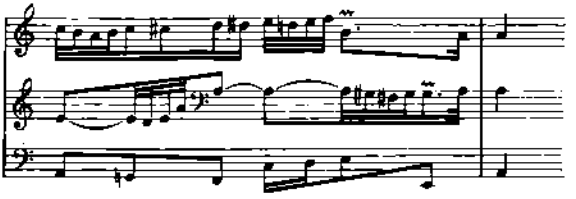


la scrittura della parte superiore richiede i sedicesimi ineguali [1] e perciò gli ottavi diventano uguali. Il basso è sempre in ottavi ineguali. Alla battuta 65 e seguenti:



gli ottavi sono uguali nel basso, con sedicesimi ineguali, mentre la parte superiore riprende il ritmo iniziale.

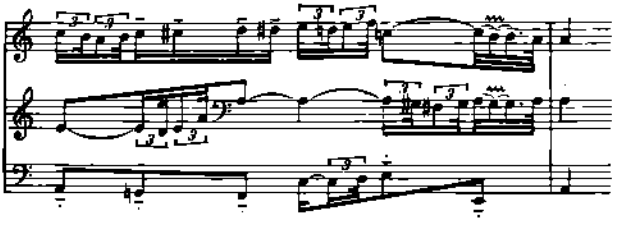
Negli strumenti a tastiera, ci deve essere la stessa indipendenza tra le diverse parti:



J.S. Bach, *Sonate en trio* (n. 5) (Largo, battuta 12)

Esecuzione:

trentaduesimi ineguali



sedicesimi ineguali nel basso

[1] L'ineguaglianza di questi sedicesimi, nella velocità, dev'essere appena percettibile.

Per C.Ph.E. Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlino, 1759, III, 28), tale ineguaglianza non è che una delle molte possibilità ritmiche dell'esecuzione che, nella scrittura in note uguali, possono andare dalla semplice accentazione fino al « tempo rubato ».

Certe note, certe pause, devono essere estese, per ragioni d'espressione, oltre il loro valore scritto.

Il rigore assoluto del tempo è complemento indispensabile per il « rubato », che senza tale rigore perde la sua ragion d'essere:

Allorché l'esecuzione è tale che una delle mani sembra suonare fuori tempo mentre l'altra lo mantiene strettamente, si può dire allora che l'esecutore fa tutto ciò che è lecito aspettarsi da lui.[1]

La predilezione per lo « stile galante » non impedisce a C.Ph.E. Bach di considerare indispensabile la conoscenza di tutte le forme della musica. Egli raccomanda ai suoi allievi di ascoltare il maggior numero possibile di complessi e di solisti, allo scopo di familiarizzarsi con le particolarità d'interpretazione di ciascuna scuola. Tiene in grande considerazione i clavicembalisti francesi. E condannando in linea generale i metodi tedeschi d'insegnamento musicale del suo tempo, specie l'insegnamento del clavicembalo, di cui enumera difetti e debolezze, aggiunge:

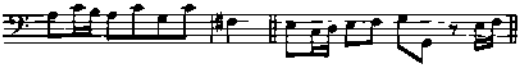
La cosa peggiore è un certo malevolo pregiudizio contro le

[1] *Ciò che più li stupisce è che io resti sempre esattamente in tempo. Essi non riescono a capire che, nel tempo rubato di un Adagio, la mia mano sinistra rimanga del tutto indipendente* (Mozart, *Lettera a suo padre*, 24 ottobre 1777).

composizioni francesi per clavicembalo. Le quali sono sempre state di ottimo insegnamento poiché la Francia si distingue nettamente dagli altri paesi per il suo stile fluido e corretto. Tutti gli abbellimenti necessari sono chiaramente indicati. La mano sinistra non è trascurata e le note tenute non mancano; e sono proprio questi gli elementi fondamentali nello studio di un'interpretazione coerente.

C.Ph.E. Bach, *Introd.*, 4

Con tutto ciò, per lui è sempre un'inesattezza di scrittura indicare con note uguali un'ineguaglianza pronunciata:



Le semicrome di questo esempio faranno un effetto insipido in un Adagio,[1] *se non si intercalano dei punti. È dunque opportuno rimediare a questa lacuna nell'esecuzione.*

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, 1762, II Parte, XXIX, 15

Egli osserva tuttavia, a proposito di quest'ultimo esempio, che occorre saper fare eccezione alla regola generale circa l'esecuzione della nota puntata — regola che voleva fosse prolungata al massimo — e che viceversa in questo caso bisogna abbreviarla... Il che equivale a dire che se la notazione uguale è difettosa, neanche la notazione puntata è perfetta.

Malgrado l'evoluzione generale delle forme musicali nel corso del Settecento, con le inevitabili ripercussioni sulla grafia, malgrado le nuove scuole d'interpretazione vocali e strumentali, le « note ineguali » non scomparvero che a poco a poco, sotto l'incalzare progressivo delle nuove precisazioni

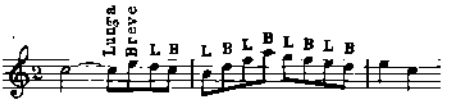
[1] Qui « adagio » è usato nel suo senso letterale di avverbio (*adagio* = con comodo, liberamente) e non implica il carattere di lentezza che ha acquisito in seguito.

della notazione musicale e a misura che venivano abbandonate le antiche forme ancora in uso.

I consigli sul modo di eseguire « col ritmo giusto », tratti da opere del Cinquecento, che abbiamo potuto leggere alle pagine 13 e 14, trovano così un'eco tardiva in una teoria del 1810, in cui soltanto i termini sono mutati:

Della divisione delle misure in tempi forti e in tempi deboli... Della divisione dei tempi in parti forti e parti deboli... Questa divisione delle misure in tempi forti e tempi deboli e questa suddivisione dei tempi in parti forti e parti deboli influiscono in certi casi sulla durata delle note aventi lo stesso valore. Tale differenza di lentezza o di rapidità, benché assai lieve, è tuttavia sensibile; e siccome concorre a dare eleganza all'esecuzione della musica, è stata assoggettata alla seguente regola:

Nelle battute a due tempi, segnate con un 2, e in quelle a tre tempi, segnate con un 3, le crome vanno a due a due, cioè quando sono in numero pari la prima è lunga e la seconda breve... Esempio:



... In tutte le altre misure le crome si eseguono uguali, ma vanno a due a due — generalmente in tutte le misure — le semicrome, e si deve perfino far sentire la stessa sfumatura quando si eseguono delle biscrome...

Tali diverse maniere di eseguire i valori devono essere usate soltanto nelle parti cantabili, e mai in quelle che fungono solo da accompagnamento... Sta dunque all'esecutore usarle esclusivamente nei punti ai quali esse possono aggiungere fascino, ed evitarle quando potrebbero nuocere alla bellezza

dei canti.

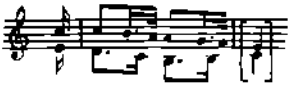
A.F. Emy de l'Ilette, *Théorie Musicale*, Parigi, 1810

Scrittura in note ineguali

a) *La nota lunga sul tempo*

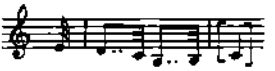
Se, nell'antica esecuzione, il valore teorico del punto dopo la nota era generalmente rispettato nei valori lunghi, le cose andavano affatto diversamente coi valori più brevi:

Le note brevi che seguono delle note puntate sono sempre più brevi nell'esecuzione di quanto non indichi il loro valore; è dunque superfluo aggiungere punti o codette:[1]

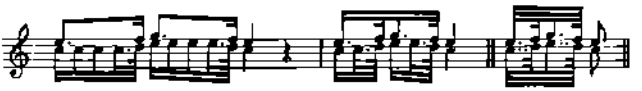


C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, III, 23

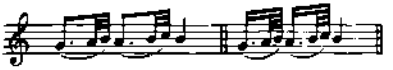
vale a dire che la linea inferiore di questo esempio deve essere eseguita così:



Il Quantz, in proposito, dà i seguenti due esempi:

a) 

[1] Ossia aggiungere un punto al punto e una codetta alla nota che vien dopo.

b) 

J.J. Quantz, *op. cit.*, V, 21

Quanto più si prolungano questi punti, egli dice, *tanto più l'espressione è amena e gradevole.*

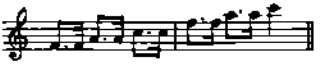
J.J. Quantz, *op. cit.*, V, 23

Nei movimenti rapidi, l'effetto brillante dell'estrema ineguaglianza delle note puntate era ancora accresciuto allorché, come d'uso, i punti erano sostituiti da pause:

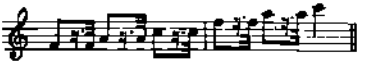
I punti che seguono delle note lunghe o delle note corte nei movimenti lenti... devono essere tenuti. Tuttavia, nei tempi rapidi, i punti, in successioni prolungate di note puntate, sono tutti eseguiti come se fossero pause.

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, III, 23

Esempio:



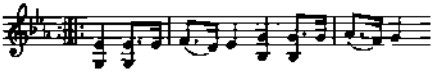
Notazione



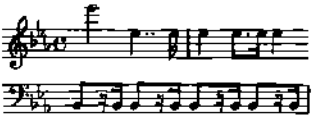
Esecuzione

J.C.F. Rellstab, *Anleitung für Clavierspieler den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend*, Berlino, 1789

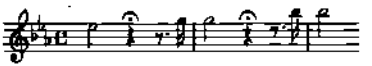
Tali erano i principi e gli esempi che facevano testo all'epoca della morte di Mozart, e che ancora si possono applicare con evidenza a molte pagine dell'Ottocento. Mozart poteva immaginare che un giorno i passi seguenti sarebbero stati eseguiti senza rispettare quelle elementari regole?



Mozart, *Sonata per Pianoforte e Violino n. 1 in si bemolle maggiore*
Andante (battuta 18)

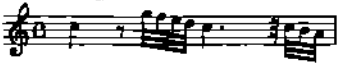


Mozart, *Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore*, K, 543, 1° tempo



Mozart, *Il Flauto magico*, Ouverture

Certe pause scritte potevano essere considerate come punti e come tali essere trattate:

Quando dopo una lunga nota e una breve pausa troviamo delle biscrome,  *queste ultime devono essere eseguite sempre molto rapidamente, sia nell'Allegro che nell'Adagio. Bisogna quindi, prima di eseguirle, aspettare l'estremo limite del tempo che è loro attribuito al fine di evitare uno squilibrio nel tempo.*

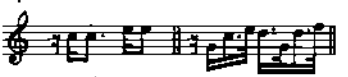
J.J. Quantz, *op. cit.* XVII, II, 16

Anacrusi

In quanto all'anacrusi, *una croma sola è sempre breve...*

Michel de Saint Lambert, *Les principes du clavecin*, Parigi, I edizione, 1697

Se in una misura « alla breve » lenta o in una di quattro tempi troviamo sul battere una pausa di semicroma seguita da note in ritmo puntato



la pausa di semicroma dev'essere essa stessa prolungata come se fosse puntata, ovvero come fosse seguita da una pausa di

biscroma, mentre la nota seguente dev'essere abbreviata di altrettanto.

J.J. Quantz, *op. cit.*, XVII, II, 16

Allemanda

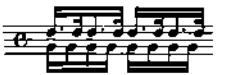
Haendel, *Suite* n. 14

Secondo le due regole precedenti, di Saint Lambert e di Quantz, questa Allemanda si eseguirà come segue:

Scrittura uguale e ineguale combinata

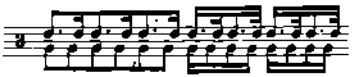
Le note puntate che figurano tra note uguali non contrastano affatto con l'ineguaglianza di esecuzione normale di tali note uguali. La bizzarria di queste note puntate nel bel mezzo dell'uguaglianza scompare quando esse siano prese per quello che sono, cioè come indicazioni d'ineguaglianza maggiore:

Nella misura di quattro tempi, con le semicrome e le biscrome ci si regola press'a poco nel modo seguente:

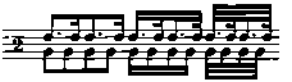


si sosta sulla prima e si esegue rapidamente la seconda, ma quando sono puntate si sosta un po' di più; ecco perché dico press'a poco, ed ecco la ragione di scrivere il punto per far

capire dove si deve sostare di più. Nei tre tempi, capita lo stesso alle crome e alle note che seguono:

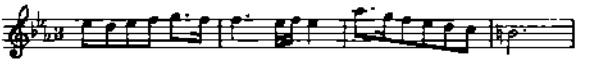


Nei due tempi, è lo stesso:



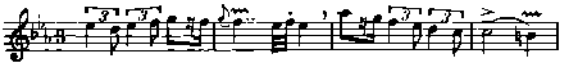
Jacques Alexandre de la Chapelle, *Suite des vrais principes...*, Parigi, 1739

Ciaccona

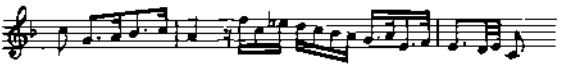


Louis Couperin

Interpretazione

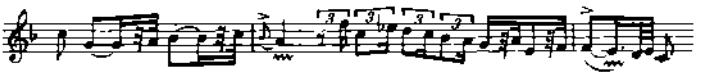


Allemanda grave



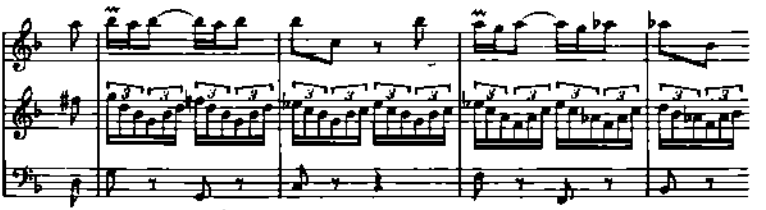
Louis Couperin

Interpretazione



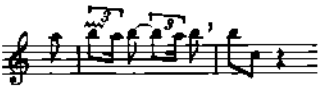
L'accompagnamento di terzine

Nella scrittura uguale, l'ineguaglianza leggera, che era di regola nell'esecuzione delle note più brevi,[1] doveva accordarsi con delle terzine nei medesimi valori. Così avviene nel passo seguente:

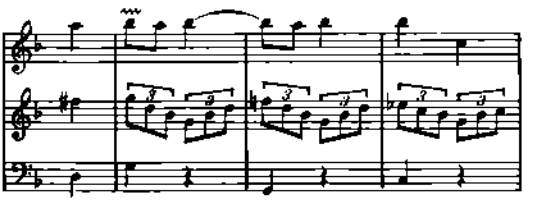


J.S. Bach, *Sonata in trio* n. 3 (1° tempo)

in cui la parte superiore dev'essere eseguita così:

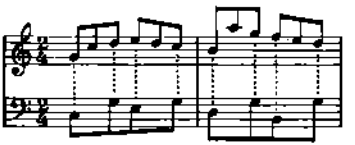


Tuttavia, in una misura a 2/4 (in cui i sedicesimi erano eseguiti inegualmente), gli ottavi avrebbero dovuto eseguirsi eguali, e le terzine di ottavi avrebbero dato un effetto di tre contro due ben diverso da quello dell'esempio precedente:



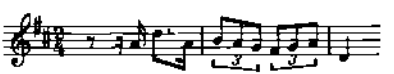
[1] Vedi pagine 29 e 30.

Però, l'effetto di tre contro due era allora così poco diffuso che, per evitarlo, l'esecutore non esitava a rendere ineguali delle note che in linea di massima avrebbero dovuto essere uguali:



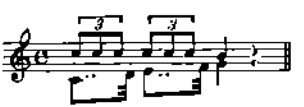
J.L. Adam, *Méthode de piano du Conservatoire*, Parigi, 1802

ma questo ripiego è possibile soltanto sulla tastiera. In quanto alla nota puntata, l'uso voleva che, quando si trovava in combinazione con terzine, essa venisse abbreviata (anziché prolungata) adeguandosi così al ritmo ternario:



J.S. Bach, *Concerto in re*, Finale

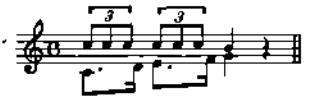
(Vedansi pure gli esempi delle pagg. 12 e 13. Schubert e Chopin.), ma a una condizione: le false note puntate dovevano essere esposte contemporaneamente alle terzine. Infatti, è evidente che il ritmo di un tema esposto in note puntate reali[1] non avrebbe potuto essere modificato in nulla mediante l'ulteriore aggiunta di terzine. L'incontro dava allora questo risultato:



[1] Ed eseguite quindi doppiamente puntate secondo le regole precedentemente citate (vedere pag. 41).

secondo Quantz, che sconsiglia il tre-contro-quattro, così com'era sconsigliato il tre-contro-due:

Se si suonassero le note puntate, che si trovano sotto le terzine, secondo il loro esatto valore



l'effetto sarebbe difettoso e scipito invece d'essere brillante.

J.J. Quantz, *op. cit.*, V, 22

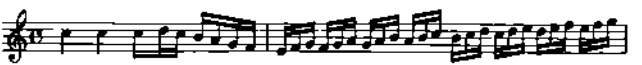
C.Ph.E. Bach propone di ricorrere ai tempi ternari:

Con l'usanza sempre più diffusa di utilizzare delle terzine nelle misure a 4/4, 3/4 o 2/4, quante opere sono state pubblicate in tali misure mentre avrebbero potuto essere scritte più agevolmente in 12/8, 9/8 o 6/8. L'esecuzione degli altri valori insieme alle terzine è visibile nell'esempio seguente:

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, III, 27

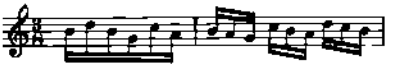
Questo è un esempio caratteristico: che fossero scritte uguali o con il punto, le note che accompagnavano le terzine venivano eseguite esattamente allo stesso modo, e cioè in ritmo ternario.

L'esempio che segue dovrebbe essere in 24/16, scrive J.W. Calcott (*A Musical Grammar*, Londra, 1806);



G.F. Haendel, *Deborah, « Cease oh Judah »*

E anche quest'altro, sempre fornito da Calcott, dovrebbe essere in 9/16:

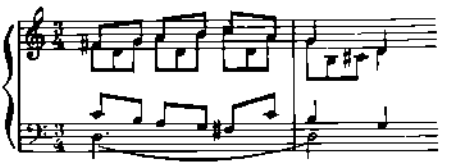


G.F. Haendel, *Israel in Egypte*, « *The Enemy said...* »

Allo stesso modo, il segno di misura del movimento seguente dovrebbe essere in 24/16:

J.S. Bach, *Concerto in la minore per flauto, violino e clavicembalo*

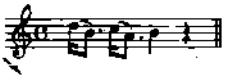
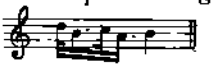
e quello della seguente variazione dovrebbe essere in 9/8 anziché in 3/4.

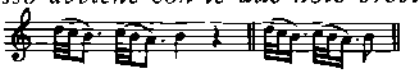


C.M. von Weber, *Variations sur l'air « Vien qua Dorina bella »*
Opus 7, Var. 1

b) *La nota breve sul tempo*

Originariamente la nota breve era di valore variabile (vedere *Frescobaldi*, pag. 17-18) ma in seguito finì per essere usata più correntemente nella sua forma più corta, e il Quantz applica all'esecuzione di questo ritmo le stesse regole che ha enunciato a proposito delle note col punto lunghe-brevi, ma invertite:

L'esempio seguente  *in cui il punto si trova dopo la seconda nota, è simile ai primi esempi di questo capitolo*[1] *per quanto riguarda la durata del punto e della prima nota: è soltanto invertito l'ordine. Le note* re *e* do *dello esempio di cui sopra non debbono essere tenute più a lungo di quanto lo siano in quest'altro esempio* 

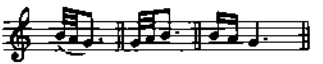
sia che si tratti di movimento vivace, sia che si tratti di movimento lento; e lo stesso avviene con le due note brevi nei due esempi seguenti: 

Le due note non debbono durare, in questi ultimi due esempi, più di quanto duri la nota sola negli esempi precedenti.

J.J. Quantz, *op. cit.*, V, 23

C.Ph.E. Bach dà i medesimi consigli:

Le note brevi, quando precedono note puntate, vengono pure eseguite più rapidamente di quanto indichi la loro grafia. Tutte le note brevi degli esempi seguenti, perfino le semicrome, quando il tempo non sia troppo lento, seguono tale regola:



C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, III, 23

ma aggiunge qualche eccezione:

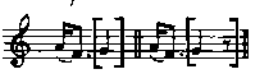
Che queste note brevi debbano essere eseguite rapidamente

[1] Vedere Quantz, a pag. 40-41.

non è che un principio generale, poiché vi sono delle eccezioni. Le melodie in cui appaiono dovranno essere oggetto di accurato esame. Se sono ornate di abbellimenti di una certa durata, come il trillo o il gruppetto, la loro esecuzione dovrà essere più larga di quella delle note brevi non ornate. Così pure, in passaggi tristi o espressivi e in movimenti lenti, saranno meno precipitate che negli altri casi.

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, III, 23

Le prime note dell'esempio seguente, essendo legate, non vengono eseguite molto rapidamente in un movimento moderato o lento.



Se lo fossero, alla loro esecuzione seguirebbe un eccessivo spazio vuoto. La prima nota dev'essere sottolineata con una pressione delicata e non con un attacco vigoroso o con un rapido stacco.

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, III, 24

Convenzioni particolari

Eccettuando i casi, frequenti nella musica italiana, in cui certe opere, volontariamente lasciate appena abbozzate o incompiute, non potevano fare a meno della collaborazione creatrice dell'interprete sotto forma di improvvisazioni — talora importanti (l'Adagio ornato, le cadenze improvvisate, ecc.) — la scrittura abituale presentava ad ogni istante delle lacune o dei sottintesi, che per un musicista del nostro tempo possono rappresentare altrettanti problemi e altrettanti trabocchetti.

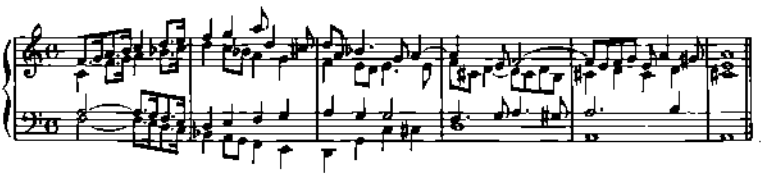
Nei pezzi con ripetizioni, ad esempio, le doppie stanghette spesso racchiudono soltanto una battuta invece di due, e questa battuta raramente conviene alle due necessità: di riprendere o viceversa di concludere. Esempio:

G.F. Haendel, *Aria con variazioni*

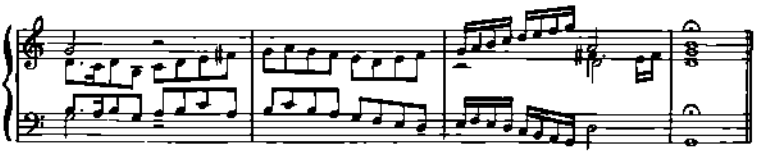
La formula « a » non conviene alla ripresa; la formula « b » conviene soltanto alla ripresa.

La preoccupazione di rimediare a simili lacune incombeva sull'esecutore, così come la preoccupazione di aggiungere gli abbellimenti mancanti.

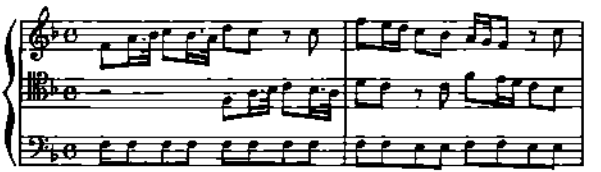
La parola « simile » era sottintesa ad ogni occasione e il ritorno o l'imitazione di un tema o di una frase — a meno che ci fossero nuove precisazioni — implicava necessariamente il ritorno delle indicazioni che avevano accompagnato la sua prima apparizione. Ancor più semplicemente, la prima o le prime battute di un movimento, a volte poche note, servivano da modello per l'esecuzione delle altre, specie dal punto di vista ritmico:



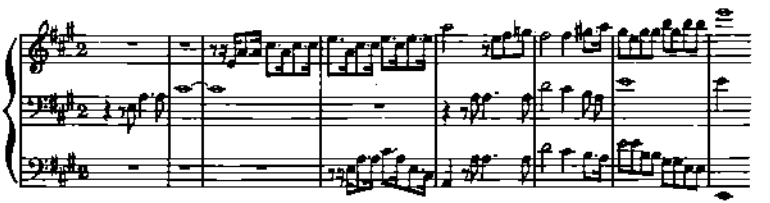
D. Buxtehude, *Canzonetta*, per organo



G. Frescobaldi, *Girolmeta, « Fiori Musicali »*



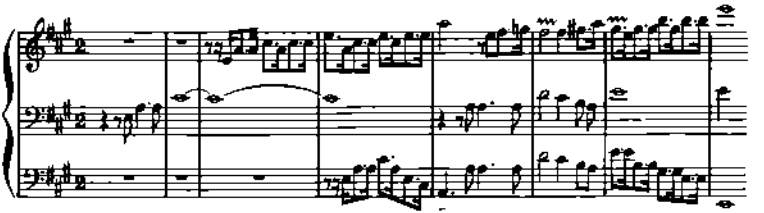
A. Vivaldi, *Concerto in si bemolle maggiore* (per violino e violoncello)



J.Ph. Rameau, *Les Indes Galantes, « Les Incas »*, Aria di Huascar, (Editions Durand, secondo il ms.)

In questo particolare caso è piuttosto notevole il fatto che l'idea di suggerire il « simile » in conformità all'impulso ritmico indicato dall'autore, non sia venuta a nessuno degli editori del tempo. Nel caso dell'esempio di Rameau c'è di più, perché l'edizione incisa dell'epoca delle *Indes Galantes* comporta il ritmo iniziale del manoscritto dalla prima all'ultima

battuta di quest'aria e del coro che viene dopo:



J.Ph. Rameau, *Les Indes Galantes*, Balletto ridotto a quattro grandi Concerti..., Parigi, 1735-1736

Ma la cosa non sembra aver turbato quei nostri contemporanei che hanno tentato di far resuscitare l'opera.

Notazione alla francese. Musica di balletto

La danza, che detiene il primo posto nella musica strumentale francese, ebbe particolare influenza sulla notazione.

Questa musica consiste soprattutto in pezzi di carattere, e poiché ogni carattere ha un suo proprio movimento, ne consegue che la musica francese è racchiusa in limiti ristretti e non è affatto arbitraria come la musica italiana.

J.J. Quantz, *op. cit.*, XVII, VII, 56

... stile proprio della danza, che si suddivide in tante maniere diverse quante sono le danze. Così, c'è lo stile delle Sarabande, dei Minuetti, dei Passepieds, delle Gavotte, delle Bourrées, dei Rigaudons, delle Gagliarde, delle Correnti, ecc.

S. de Brossard, *Dictionnaire* (« *Stylo choraico* »), 1703

Ciascuna di queste danze aveva delle caratteristiche così fisse (misura, struttura, ritmo, tempo) che gli uditori le riconoscevano immediatamente:

Il modo di suonare Balletti sopra i stromenti ad arco... sodisfà in uno stesso tempo a due funtioni maravigliosamente unite, cioè di dilettar le orecchie, e d'accennar insieme tanto bene i movimenti della danza, che si cònosce subito di qual specie ciasche Aria sia, e che si sente anche non volendo, come inspirarsi il desiderio di ballare.

G. Muffat, *Florilegium*, II parte, Passau, 1698

Benché scritti per concerto, i diversi movimenti delle Sinfonie non mancavano di evocare, immediatamente e senza ambiguità, passi e gesti conosciuti da tutti. Era quindi importante che l'interprete, oltre a possedere qualità puramente musicali, sapesse evocare quelle danze nel suo modo di suonare, sapesse per così dire rappresentarle al suo uditorio:

La musica da ballo francese non è così facile da eseguire come taluni immaginano, e la sua espressione, per essere appropriata a ciascun carattere, dev'essere assai diversa dalla maniera italiana. Bisogna solitamente che la musica di danza sia eseguita in maniera seria, con un colpo d'arco pesante, pur se breve e incisivo, più staccato che legato. Il tenero e il cantabile vi appaiono raramente. Le note puntate sono eseguite pesantemente, e quelle che vengono subito dopo in modo molto breve e penetrante. I pezzi rapidi devono essere saltellanti e suonati gaiamente, con un colpo d'arco brevissimo e sempre marcato dal peso interiore che gli si dà, affinché i ballerini siano costantemente come sollevati e incitati a saltare e gli spettatori comprendano e sentano ciò che i ballerini

vogliono esprimere.

J.J. Quantz, *op. cit.*, XVII, VII, 56

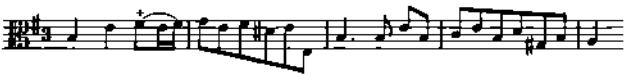
È appunto grazie a questa classificazione imposta dalla danza che la notazione poté assumere delle consuetudini di estrema semplificazione.[1]

Noi scriviamo in modo diverso da come eseguiamo; motivo per cui gli stranieri suonano la nostra musica meno bene di quanto noi suoniamo la loro. Viceversa, gli Italiani scrivono la loro musica nei veri valori in cui l'hanno pensata. Per esempio, noi eseguiamo puntate più crome di seguito per grado congiunto[2] e tuttavia le scriviamo uguali; la consuetudine ci ha asserviti e noi continuiamo.

F. Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Parigi, 1716

[1] Ciò che caratterizzava la musica francese non era, come è stato detto, il ritmo scandito, bensì la maniera tutta francese di scrivere in note, anzi di non scrivere affatto, il ritmo scandito.

[2] Con siffatta osservazione, contraddetta dagli esempi dell'epoca, Couperin rischia di confondere il lettore d'oggi. E. Loulié (*Eléments ou principes mis dans un nouvel ordre*, Parigi, 1696) dice che i « mezzi tempi » sono talvolta eseguiti uguali, il che vuol dire « staccare le note » « ... nei canti i cui suoni si susseguono per gradi interrotti » (disgiunti). Le note ineguali si fanno « nei canti in cui i suoni si susseguono per gradi non interrotti » (congiunti). Ma non si trattava di modificare il ritmo uguale richiesto dal carattere generale di un pezzo in movimento disgiunto al presentarsi di alcune note congiunte, e neanche, nel corso di un pezzo in note congiunte ineguali, di rendere uguale ogni intervallo disgiunto (v. esempio di David, pag. 33).



« Le crome ineguali »

L.N. Clérambault, *L'Amour piqué par une abeille*, Cantates...

L'indicazione « crome ineguali » è motivata dal movimento disgiunto degli ottavi di questo pezzo.

I « veri valori » degli Italiani non escludevano affatto, nel pensiero di Couperin, l'ineguaglianza sottile che faceva parte di qualsiasi esecuzione e che non poteva essere scritta. La consuetudine che Couperin deplora consisteva, per esempio, nello scrivere in ottavi un passaggio che in altri paesi avrebbe richiesto una notazione in ottavi puntati e sedicesimi alternati. È la stessa consuetudine che ha fatto dire a certi autori del tempo che le Sonate e i Concerti italiani, come pure le Canzoni inglesi, non venivano eseguite « secondo l'usanza dei Francesi », e che « mai veniva eseguito il punto che non fosse scritto ». Ma questi autori parlano degli ottavi, e siamo quindi ancora nel caso che è stato precisato da Couperin, da Rousseau (v. pag. 28) e da Corrette (v. prospetto di esecuzione comparata dei diversi valori, pag. 29-30, che mostra come gli altri valori seguissero una regola comune agli Italiani e ai Francesi).

Se i Francesi suonando musica italiana vi avessero introdotto un ritmo che gli Italiani invece non ci mettevano, Couperin non avrebbe fatto implicitamente capire che i Francesi suonavano la musica italiana meglio di quanto gli Italiani eseguissero quella francese. Sarebbe quindi assurdo fondare la differenziazione delle due scuole su un dettaglio d'esecuzione sensibile soltanto alla lettura e non all'ascolto, dettaglio che l'abbondante letteratura del tempo che tratta della differenza tra scuola italiana e scuola francese (compresa quella di tecnici quali Quantz e C. Ph. E. Bach) non menziona affatto.

Le vere differenze tra la musica italiana e quella francese sono di stile:

Lo stile delle composizioni italiane è piccante, fiorito,

espressivo; quello delle composizioni francesi è naturale, flui-

do, tenero, ecc.

S. de Brossard, *op. cit.*

Non soltanto i musicisti francesi del Seicento e del Settecento differenziavano ancora gli ottavi, cosa che gli Italiani[1] non facevano più, ma era loro lecito accrescere tale ineguaglianza a seconda del carattere della musica:

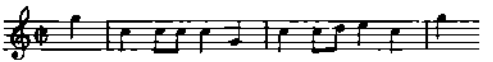
Questa ineguaglianza deve variare a seconda del genere di espressione dell'aria; nelle arie gaie dev'essere più marcata che nelle arie graziose e d'espressione tenera, nelle Marce più che nei Minuetti; tuttavia si trovano molti Minuetti ben caratterizzati nei quali l'ineguaglianza è altrettanto marcata che nelle Marce...

Dom Bedos de Celles, *L'art du Facteur d'Orgues*, Parigi, 1776-1778, Parte IV, Cap. IV

Esempio:

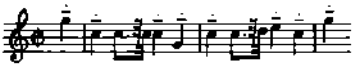
NOTAZIONE FRANCESE

Marcia

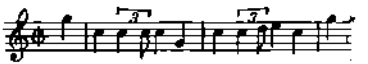


G.B. Lulli, *Alceste*, atto II

a) Esecuzione *secondo il titolo.*

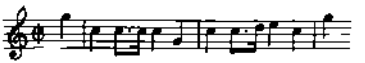


b) Esecuzione possibile sotto un altro titolo.

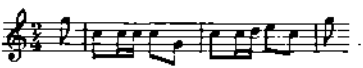


[1] Gli Italiani differenziavano soprattutto i sedicesimi (v. pag. 28).

a) Esecuzione *secondo il titolo.*



b) Esecuzione possibile sotto un altro titolo.



Questa codificazione di ciascun carattere della musica da balletto e della sua esecuzione — magistralmente consacrata dal Lulli — fece scuola in Europa:

... quelli che seguitano il modo del fu Signor Battista, come fanno i Francesi, gli Inglesi, Olandesi, Fiamminghi, e molti altri...

Il modo di suonar Balletti sopra i stromenti d'arco al genio del famosissimo Signor fu Giovan Battista di Lulli, da me inteso qui nella sua purità, commendabile dall'approbatione, ed ammiratione de più celebri Musici del mondo, e d'una ricerca tanto squisita, ch'a pena si può trovar qualche cosa di più pontuale, di più soave, o di più bello.

Muffat, *op. cit.*, II, Prime osservationi

I titoli francesi nella produzione degli altri paesi stanno a testimoniare tale influenza. Ad ogni pezzo è opportuno applicare le regole francesi d'esecuzione; è infatti evidente che se un autore adottava un titolo e la forma corrispondente, lo faceva col desiderio che vi si riconoscesse il modello.

La ricerca del carattere peculiare di ogni tipo di danza dovrebbe iniziare con lo studio delle danze dal punto di vista

coreografico. O, per lo meno, la conoscenza della musica da danzare s'impone prima di passare ad esaminare utilmente l'interpretazione delle *suites* da concerto. È però facile immaginare che, anche in sede di concerto, nessun pezzo poteva allontanarsi di molto dalla forma originale, fintanto che aveva corso la danza di cui portava il nome, vale a dire fintanto che gli ascoltatori potevano anche danzarla.

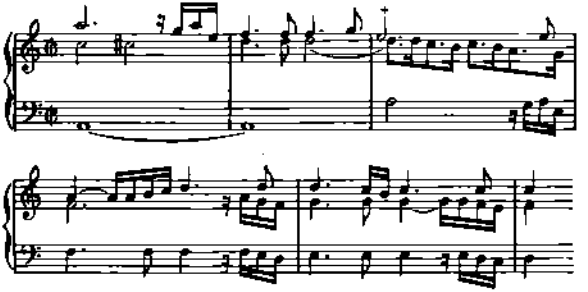
Gli esempi che seguono illustrano sia dei casi limite — Ouverture, Marce, ecc. — sia qualche caso particolare.

Per le altre danze, i tempi dati a pag. 151 e seguenti, come pure le indicazioni d'espressione frequenti nella musica francese, devono consentire, in mancanza delle danze vere e proprie, di ritrovare approssimativamente il carattere di ciascuna di esse.

L'Ouverture o Entrée di Balletto

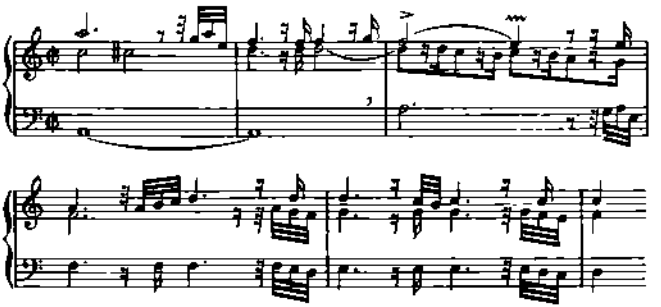
Le crome che seguono le semiminime col punto nella Loure, Sarabanda, Corrente e Ciaccona, non devono essere eseguite secondo il loro esatto valore, ma molto veloci e incisive. La nota col punto è accentata con enfasi e l'arco viene staccato durante il punto. Lo stesso dicasi per tutte le note puntate, se il tempo lo consente. Quando ci sono tre o più biscrome dopo un punto o una pausa, esse non sempre vengono eseguite secondo il loro vero valore, specie nei pezzi lenti come Ouvertures, Entrées, ecc., ma il più rapidamente possibile dopo che si sia atteso l'estremo limite del tempo loro consentito. Tuttavia occorre dare un colpo d'arco ad ognuna di queste note rapide, e non si deve legare quasi niente.

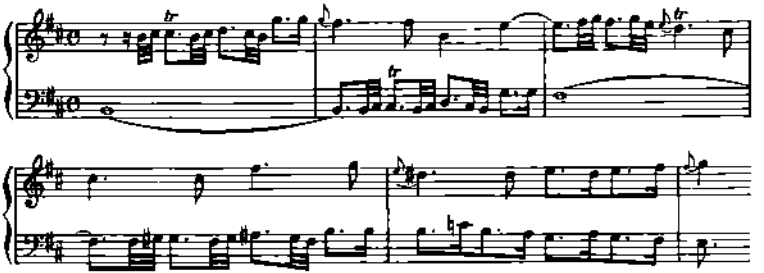
J.J. Quantz, *op. cit.*, XVII, VII, 58



G.B. Lulli, *Alceste,* Ouverture

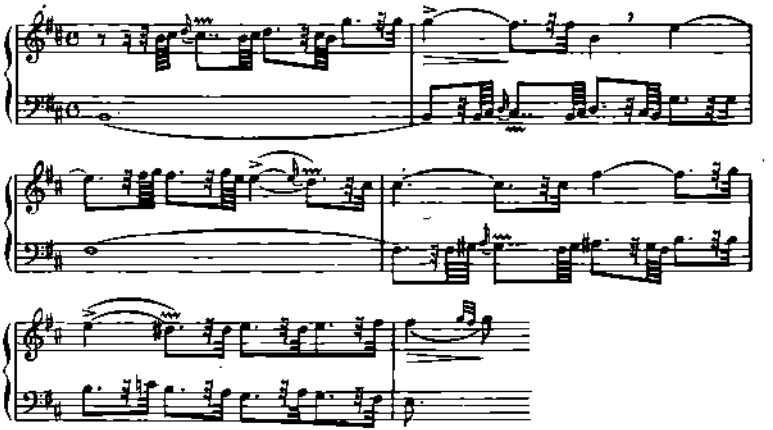
Interpretazione (𝅗𝅥 = 66)





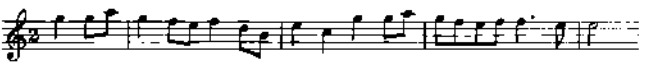
J.S. Bach, *Suite in si,* Ouverture

Interpretazione (♩ = 76)



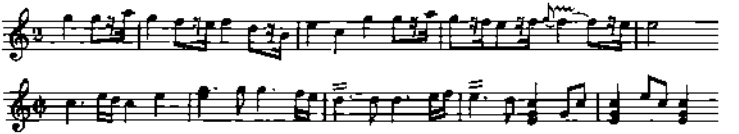
La Marcia

Oltre all'Ouverture e alla Fanfara o *Bruit de trompettes*, la Marcia richiede un ritmo molto marcato:



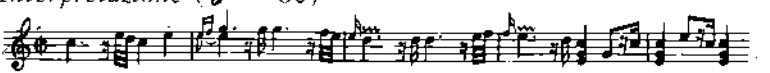
M. Hotteterre, *Marche du Régiment de Zurlauben*, 1670

Interpretazione (𝅗𝅥 = 80)



H. Purcell, *Lessons* (Suite n. 8)

Interpretazione (𝅗𝅥 = 60)

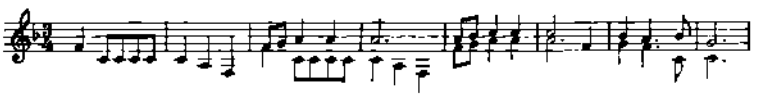


Il Minuetto

Nei Minuetti, come nelle Marce in tre tempi, soltanto i primi tempi costituivano i punti d'appoggio coreografici; di qui la regola d'esecuzione che richiede l'alleggerimento dei terzi tempi e un'accentazione marcata dei primi. Ma questi primi tempi non hanno uguale importanza nel Minuetto, che i Maestri di danza battevano in due tempi (a suddivisione ternaria: vedere a pag. 155):

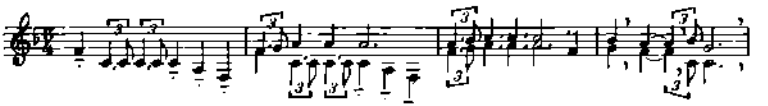
Accade spesso che ottimi musicisti danzino fuori tempo, soprattutto nel Minuetto, a causa dell'abitudine che hanno contratto di battere tutte le misure;[1] *e quest'abitudine radicata li distoglie talvolta dal prestare tutta l'attenzione che occorre per usare sempre due misure musicali per fare il passo del Minuetto dato che, di queste due misure, noi non battiamo che la prima, che chiamiamo quella buona,*[2] *ragion per cui paragoniamo il tempo del Minuetto danzato a quello di 6/4.*

Bacquoy-Guédon, *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse*, fine del XVIII secolo



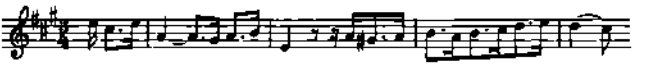
G.F. Haendel, *Water Music*

Interpretazione (𝅗𝅥 = 53):



[1] Di battere il primo tempo di ogni battuta.
[2] La seconda era detta *fausse* (battuta falsa).

Certi Minuetti erano eseguiti in note quasi uguali; altri invece esigevano un'ineguaglianza « altrettanto marcata » di quella della Marcia (v. pag. 57: Dom Bedos). Questi ultimi potevano allora figurare in ottavi puntati e sedicesimi: [1]



Mozart, *Sinfonia in la maggiore* n. 29, K. 201

L'Allemanda

L'Allemanda veniva eseguita anch'essa più o meno puntata, il che spiega come mai la si trova scritta in modi diversi. La notazione uguale, da sola, non basta in alcun caso a dare il senso di esecuzione uguale; occorrono altre indicazioni: punto, legatura, ecc. (v. l'esempio « Allemanda » a pag. 44):

Questa ineguaglianza di più crome di seguito non è osservata in tutti i pezzi a quattro tempi, come per esempio nelle Allemande, a causa della lentezza del movimento; in tal caso la ineguaglianza cade sulle semicrome, se ce ne sono.

M. de Saint-Lambert, *Les principes du clavecin*, II edizione, 1702

La Loure

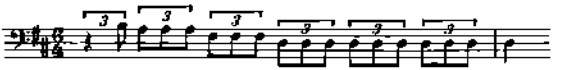
Ognuno dei sei tempi della Loure richiede un'accentazione, e i quarti sono staccati quanto le metà. Le terzine che possono figurare nella Loure devono essere eseguite in un modo speciale:

[1] Il celebre *Menuet d'Exaudet* figura in due versioni manoscritte, una con e l'altra senza note puntate, al Conservatorio di Parigi.

Quando ogni tempo porta tre note, si trasforma la prima in nota puntata e si abbrevia quella di mezzo.

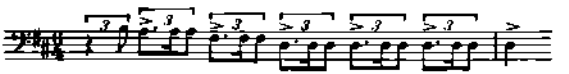
J.J. Rousseau, *op. cit.*

Corni da caccia



J.F. Rebel, *Les Eléments* (balletto), 1737

Interpretazione (♩ = 112)

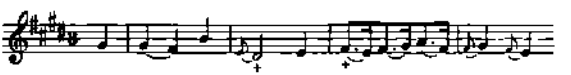


La Musetta

L'ineguaglianza di esecuzione delle note brevi si esegue generalmente in ragione inversa della loro rapidità, ma certe danze, come la Musetta, benché di movimento moderato, venivano eseguite con un'ineguaglianza poco marcata. Ecco perché la nota puntata diventava necessaria quando si desiderava un'ineguaglianza maggiore:

Musetta in rondò

tendrement



Rameau, *Les Fêtes d'Hébé* (3ª Entrée, scena 7ª)

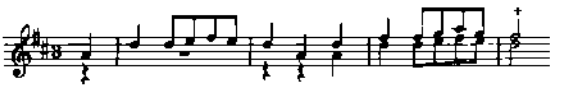
Così le note puntate spesso indicano un caso d'eccezione e nella stessa pagina possiamo trovare un'aria in cui l'inegua-

glianza è scritta perché secondo il suo titolo e il suo movimento l'ineguaglianza d'esecuzione sarebbe stata insufficiente, e un'altra in cui l'ineguaglianza non figura e la cui esecuzione tuttavia esigeva un'ineguaglianza ben marcata a causa del suo carattere:

Gavotta graziosa

Violini e trombe

vivement



Rameau, *Les Fêtes d'Hébé* (2ª nuova Entrée)

II - GLI ABBELLIMENTI

II - GLI ABBELLIMENTI

I sentimenti che animano l'oratore o il cantante si traducono in inflessioni vocali involontarie che li rendono immediatamente percepibili all'uditorio. Simili manifestazioni, indipendenti dall'arte in sé, ma di capitale importanza nella espressione dell'arte stessa, altro non sono che vestigia delle comunicazioni istintive anteriori al linguaggio; i loro effetti sono così evidenti che era naturale che i musicisti di tutti i tempi ne coltivassero l'uso.[1]

Dalla ricerca particolare in tal senso doveva nascere l'abbellimento o ornamento musicale la cui pratica sui diversi strumenti (a seconda della loro tecnica) ha come origine comune l'imitazione della voce. Lo studio di tale fenomeno non avrebbe mai dovuto far perdere di vista la sua ragion d'essere di essenza emotiva allo stato puro.[2]

La definizione corrente degli abbellimenti: « ... usati per variare, per abbellire una melodia... » (Riemann), dà un'idea del tutto inadeguata della loro funzione. Definizioni del ge-

[1] *Ai tempi delle più antiche opere per canto o strumenti che ci siano state tramandate, era sottinteso che l'esecutore ornasse secondo il suo gusto le melodie, scritte molto semplicemente nelle loro linee principali* (H. Riemann, *Musik-Lexikon*, Lipsia, 1882).

[2] *Inflessioni o modificazioni della voce o della parola con cui si esprimono le passioni e gli affetti naturalmente o con artificio* (M. Mersenne, *Harmonie universelle*, 1637, a proposito dell'Accento). Il virtuosismo male inteso ebbe spesso tendenza a non vedere nell'abbellimento che un'occasione per far colpo.

nere, persino il nome « abbellimenti », hanno potuto far credere che si trattasse di aggiunte facoltative, tanto più che se certe pagine antiche comportano un gran numero di abbellimenti, altre ne sono sprovviste, e si è quindi potuto credere che queste ultime si eseguissero senza. Invece, certe differenze di questo genere nella musica antica hanno cause diverse; ad esempio l'assenza di segni di abbellimento poteva dipendere da difficoltà tecniche d'ordine grafico:

Per gli accenti, la difficoltà di apporre dei segni a tutte le note che li richiederebbero mi ha indotto a rimettermi al giudizio di chi suonerà, tal quale faccio per le cadenze che sono comuni come ognuno sa...

J. Titelouze, *Hymnes de l'église*, 1623

In pratica, poco importava quali ne fossero le ragioni. La musica non era eseguita, non era neppure concepita senza quegli *accents* e quelle *cadences* (cioè appoggiature e trilli) e ognuno imparava durante gli studi musicali a metter da sé i diversi abbellimenti là dove occorrevano.

I « *Maestri di Gusto del Canto* » li segnano « *soltanto a matita fino a che gli allievi sappiano metterli da sé* », dice J.J. Rousseau a proposito di un certo « accento » (*op. cit.*).

Non è sufficiente saper eseguire differenti tipi di appoggiature con il loro appropriato valore quando esse sono segnate; bisogna anche saperle aggiungere convenientemente quando non sono indicate.

J.J. Quantz, *op. cit.*[1], VIII, 12

[1] La tradizione fu mantenuta molto a lungo, soprattutto tra i cantanti: *Siate sobri di ornamenti, il recitativo non ne esige; l'appoggiatura sulle cadenze femminili, tuttavia, è pressoché di regola ma ci sono delle eccezioni, e siccome i compositori non sempre la scrivono sappiate metterla voi con discernimento* (G. Duprez, *L'art du chant*, Parigi, 1845).

Non sorprende affatto, quindi, che i segni di abbellimento siano stati scritti inegualmente o insufficientemente, se non addirittura omessi.[1] Eppure la loro importanza, o almeno l'importanza di alcuni di essi, è tale che senza un'approfondita conoscenza della questione il musicista attuale può esser certo di falsare le opere del passato. Le opere di Titelouze, ad esempio, suonate come sono scritte sarebbero a fatica riconosciute dal loro autore.

G. Muffat, lodando *questi componimenti di detto Battista Lulli, o di stile simile* — che mostrano — *la modulatione assai naturale, fluida e cantabile, lontana d'artifici superflui, da diminutioni stravaganti...*[2] (Muffat, I, 1695) insiste sulla importanza di... *saper adoprar con giudicio certe gratiette e certi ornamenti convenevoli, i quali fanno spicar l'armonia qua e là come tante gioie scintillanti* (Muffat, *op. cit.* II. Prime osservationi). Nella stessa opera, al quinto capitolo intitolato « *Degli abbellimenti e degli ornamenti dell'esecuzione* », dopo aver descritto questi ultimi e dopo aver esposto in dieci paragrafi l'arte di usarli nell'esecuzione, Muffat aggiunge:

... Si può dir che in queste dieci regole ci è contenuto come in compendio tutto il secreto degli ornamenti del suonar alla Francese, dal quale (oltre ciò c'ho detto nei articoli precedenti) dipende una soavità, forza e beltà particolare di questo stile, che lo fa distinguere dagli altri.

Fra tanto si manca facilmente, ed in quattro modi intorno

[1] In genere, trattandosi di un perfezionamento, troviamo nella musica antica un maggior o minor numero di segni di abbellimento, a seconda che essa fosse destinata ad amatori o a professionisti, o a una maggiore o minore diffusione.

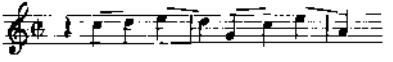
[2] Diminuzione: *Antica parola che significa la divisione di una nota lunga, come una semibreve o una minima, in più note di valore inferiore...* (J.J. Rousseau, *op. cit.*).

a questa principal parte della Melodia, ch'alcuni vani sprezzatori credono forse esser di poca importanza: cioè coll'omissione, coll'improprietà, coll'eccesso e coll'inabilità. Dall'omissione restano la melodia e l'armonia nude e senza ornamento. Dall'improprietà viene il suonar crudo e barbaro; confuso e ridicolo dall'eccedere a farne; e dall'inabilità goffo e sforzato. Onde ci vuol tanta assiduità a far questi preziosi ornamenti del modo cantabile ogni volta che si richiede; tanta circospezione a cognoscere i proprij luoghi; e tanta desterità nell'esprimerli bene, che il tralasciar una sola appoggiatura nel salire,[1] *o un trillo solo sopra un mi o sopra un diesis di buona nota,*[2] *o il minimo ingannarsi nel saltar ad un trillo in su,*[3] *od a servirsi altrove ch'abbiamo insegnato d'un'esclamatione desolata; o la minima difficoltà che si dimostra nel portar ed involger presto e distintamente questi artificii, scuopre ben spesso tali non esser ancora assai esercitati in questo genere d'armonia, i quali pensavano già longo tempo d'esser arrivati al colmo della perfetione Lullistica.*

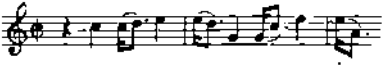
Muffat, *op. cit.*, II, 5

Che direbbe Muffat dell'esecuzione « lulliana » attuale? Chi si preoccupa di studiare gli abbellimenti particolari di quella scuola per introdurli quindi come sarebbe opportuno? Non si è arrivati a dire che Lulli aveva vietato qualsiasi abbellimento? Invece, soltanto le « diminuzioni » e i « raddop-

[1] Appoggiature:



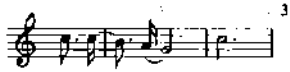
Esecuzione:



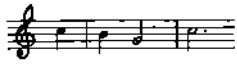
Muffat, *op. cit.*

[2] Terzo grado o sensibile.
[3] Attaccando un trillo per moto disgiunto ascendente.

pi » improvvisati erano stati proscritti dalla sua orchestra, mentre i suoi musicisti[1] sapevano usare e mettere da sé gli abbellimenti in uso, tant'è vero che Lulli non ebbe bisogno di scriverli. Se ne trovano pochissimi nella sua opera. Solo il segno + appare ogni tanto.[2] Il contemporaneo Cambert, meno fortunato, doveva scrivere in note reali gli abbellimenti delle sue composizioni. Il passo che segue, tratto dalla sua *Pomona* (1671) dà un'idea della sua notazione:



Sotto la penna di Lulli, lo stesso frammento avrebbe dato:



Lo studio della notazione alla Cambert è quindi di grande interesse per l'interpretazione della musica di Lulli. E non lo è meno la notazione della generazione musicale successiva: vi si ritrova scritta in note reali la maggior parte degli abbellimenti usati da Lulli. Dalla fine del Seicento, infatti, almeno nella musica strumentale, gli abbellimenti cominciano a figurare sistematicamente in una forma o nell'altra: segni, notine o note di valore. Ne consegue un'apparente trasformazione della scrittura che ha potuto far pensare a un cambiamento radicale di stile.

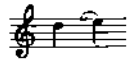
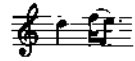
[1] Muffat era stato uno di loro dal 1665 al 1671.

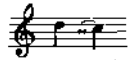
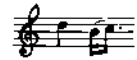
[2] La croce + o *t*, d'uso diffuso, soprattutto in Francia, indica la presenza di un ornamento che comporta il più delle volte un trillo. Non è il segno di un abbellimento particolare.

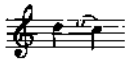
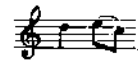
[3] Appoggiatura di passaggio (v. pag. 125).

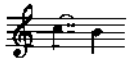
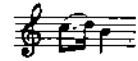
In pratica, tale evoluzione avvenne progressivamente. Il prospetto seguente, di cui la parte « Lulli » è tratta dal *Florilegium* di Muffat, fa un parallelo tra alcuni degli abbellimenti usati allora e la loro espressione grafica adottata nel secolo seguente:

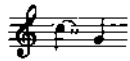
Lulli[1]

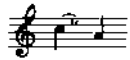
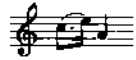
1) Il pre-accento  esec. 

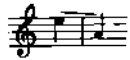
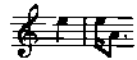
2) Il sotto-accento  esec. 

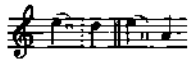
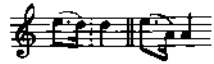
3) Il salterello  esec. 

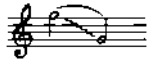
4) La superficie o accento  esec. 

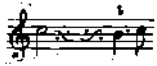
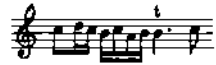
5) Il calamento  esec.

6) La dispersione  esec. 

7) L'appoggiatura  esec. 

8) La preoccupatione  esec. 

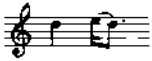
9) La confluenza dritta  esec.

10) La confluenza girellante  esec. 

[1] Abbellimenti che di solito non appaiono nell'opera di Lulli ma che i musicisti introducono spontaneamente nell'esecuzione.

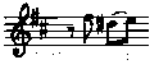
Dopo Lulli

Bernier



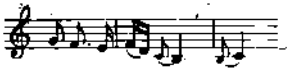
Mottetto *Benedicam Dominum in Domino*

Mozart



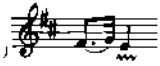
Sonata III (pf.)

Gluck



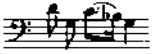
Orfeo, Atto I, scena 2ª

Couperin



L'unique (8° ordine)

J.S. Bach

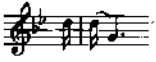


La Passione secondo Matteo, 4° racconto

Destouches

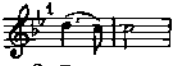
Les Éléments, Atto IV, scena 4ª

Purcell



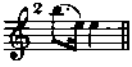
Almand (Lessons)

1) Haendel



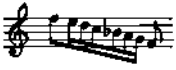
Concerto 2°, op. VI

2) Destouches



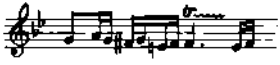
Sémiramis, Atto I, scena 3ª

Grigny

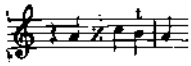
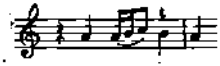


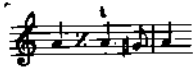
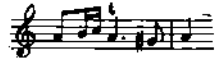
Dialogue (Liv. d'orgue)

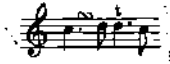
G. Muffat

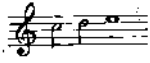
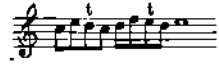


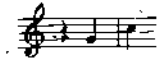
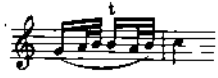
Toccata 11ª (Apparatus Music. org.)

11) L'esclamatione accessiva  esec. 

12) L'esclamatione superlativa  esec. 

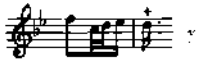
13) L'involtura  esec.

14) Es. di « diminutione o passaggio »  esec. 

15) Es. di « trillo »  esec. 

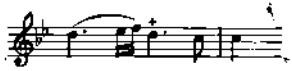
Muffat, *op. cit.*, II, V

Haendel



Concerto 4, op. VI

Destouches

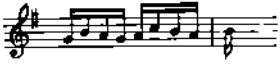


Callirhoé. Atto IV :
« Coulez mes pleurs »

J.F. Rebel

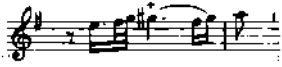
2ᵉ *Sonata* a 3

Haendel

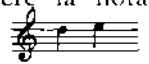
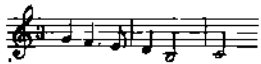


Gavotte (double)

Destouches

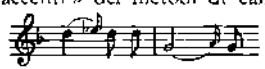


Les Éléments.
Atto IV, sc. 4.

I segni che figurano nel prospetto servivano per imparare gli abbellimenti; di solito, nelle opere dell'epoca non ne appare nessuno (ad eccezione di *t* o +). Bisogna dunque non tenerne conto per ottenere la notazione reale. L'esempio n. 1 si leggeva, in realtà,  . L'aria dell'*Orfeo* dell'esempio n. 3 se fosse stata di Lulli ci sarebbe giunta sotto la forma seguente:  e sotto tale forma i cantanti contemporanei ce l'avrebbero fatta conoscere. Potremmo allora dire di conoscerla? E abbiamo allora il diritto di dire che conosciamo Lulli, dal momento che mai ne abbiamo ascoltato una linea che non fosse spoglia di tutti i suoi « accenti », priva di tutto ciò che tali « accenti » apportano di naturale e di espressivo nella melodia, di ricchezza nell'armonia?

È più facile rendere giustizia ai suoi successori, come abbiamo appena visto nel prospetto. La nuova notazione permetteva a musicisti meno impeccabili di quelli della scuola di Lulli di eseguire gli opportuni abbellimenti senza neppur conoscerli. Ma d'altra parte presentava il grave inconveniente di mescolare gli abbellimenti alle note reali senza che l'occhio potesse distinguerli; per rimediare in parte a tale difetto apparvero allora le notine per indicare gli « accenti » più importanti. Qualche abbellimento resistette nonostante tutto all'integrazione nella scrittura: si tratta di quelli che andarono allora a figurare nelle « tavole di abbellimenti ».[1]

[1] Come pure certi « accenti » dei metodi di canto.



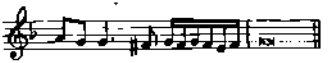
Rameau, *Les Indes Galantes* (Les Incas)

Le notine traducono certi segni dell'epoca aggiunti a matita dalla cantante stessa.

Per una ben naturale illusione, si è potuto credere a un aumento del numero degli abbellimenti usati, vedendo queste tavole delle quali le generazioni precedenti avevano fatto a meno. Ma se si considera che il prospetto rappresenta solo una parte — « i principali », dice Muffat — degli abbellimenti usati dal Lulli,[1] si capirà che non era possibile ai compositori farli figurare in testa alle loro opere, accanto ai corrispondenti segni, senza cadere nella pedanteria.

Gli abbellimenti ribelli alla notazione, e per cui ancor oggi esistono dei segni, sono innanzi tutto quelli costituiti dalla ripetizione alternata e rapida di due note vicine.

Se nelle edizioni del Cinquecento e del Seicento essi appaiono qualche volta in note reali, lo sono in forma semplificata.



Benché visibilmente estranee alla linea melodica, le note brevi di una simile formula rischiavano d'essere prese alla lettera e di essere eseguite come erano scritte. Così gli schemi ornamentali, che da un lato complicavano la scrittura e d'altro lato risultavano inutili all'esecutore dell'epoca, finirono per scomparire, sostituiti fin da allora con segni polivaelnti come + o *t*, o con altri aventi un preciso significato. La messa a puto rappresentata dalla tavola di abbellimenti era di grande utilità. I segni di abbellimento aventi un ruolo esclusivo, infatti, variavano da una scuola all'altra. Potevano anche differire in uno stesso autore, a seconda che si trattasse di ornare una linea vocale o una linea strumentale, e persino a seconda dello strumento. Infine, la nomenclatura degli abbellimenti non era meno caotica: lo stesso nome poteva indicare abbellimenti diversi e viceversa:

[1] E si noti che ne ho soppresso alcuni, come il *tremblement* e il *pincé*.

Non si è del tutto d'accordo sulla figura né sul nome degli abbellimenti che sono praticati per la proprietà del canto francese.

M. Monteclair, *Nouvelle Méthode pour apprendre la musique*, Parigi, 1709

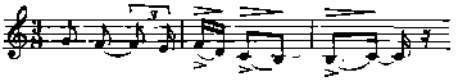
Scopo delle tavole era dunque di stabilire un'intesa preliminare tra compositore e interprete circa gli abbellimenti d'uso corrente, e non d'insegnare agli interpreti come dovevano suonarli. Per tale ragione la grafia degli abbellimenti è semplificata al massimo, e soltanto a causa di un grave malinteso simili schemi vengono eseguiti alla lettera ai nostri giorni. Le opere didattiche, invece, presentano delle realizzazioni studiate dei medesimi abbellimenti. Esempio:

Segno — Raffigurazione schematica — Esecuzione

Il primo esempio di notazione è tratto da una tavola di Lebègue, *Livres d'orgue*, 1°, Parigi, 1676. Il secondo, da *Méthode nouvelle* di David, Parigi, 1737.

Se oggi gli abbellimenti figuranti nelle tavole sono così coscienziosamente riprodotti e la cosa corrisponde a un tradimento, che dire allora degli abbellimenti che la notazione fece sparire alla vista incorporandoli? Aiutato dalla pratica del solfeggio antico, il musicista del Settecento sapeva riconoscerli, e una secolare tradizione di esecuzione gli permetteva di dar loro lo stile e il dinamismo particolari che erano loro indispensabili. Per i musicisti del nostro secolo sono note come le altre, che si eseguono allo stesso modo, tanto che le notine, quelle preziose indicazioni, per loro non rappresentano più altro che un arcaismo e un fastidio, e il più delle volte ne traducono il valore a casaccio.

Affinché l'esecuzione delle note di abbellimento, — siano esse scritte in note reali o in notine — possa riacquistare il suo significato, si è resa indispensabile l'aggiunta di molte indicazioni, specialmente di « accenti » nel senso moderno della parola. Ecco come si dovrebbe scrivere la frase di Gluck citata più sopra:



La notazione si è complicata in quanto, essendo scomparse le note dette « accenti » per far posto a note ordinarie, occorre aggiungere a queste ultime i segni d'accentazione giustamente chiamati « accenti » nella scrittura attuale, il che ci riporta più o meno al punto di partenza. Così eseguiamo gli antichi « accenti » senza saperlo: essi non hanno più una esistenza ufficiale, benché siano costantemente usati. Il Riemann nel suo Dizionario definisce l'accento: *Abbellimento oggi desueto.*

Per ridare agli abbellimenti in genere e agli « accenti » in particolare il loro vero significato, occorrerebbe arrivare, malgrado le abitudini acquisite di docilità e di rispetto della nota scritta, ad eseguirli come se non esistessero, come se provenissero dall'interprete ispirato anziché dall'autore. Sarebbe istruttivo al riguardo un tentativo di notazione di certi *spirituals* negri. Non saremmo continuamente esitanti sul modo di tradurre in note quella certa inflessione, quel certo portamento? Nella migliore delle ipotesi il risultato sarebbe un press'a poco, una specie di pro-memoria suscettibile di far ritrovare all'ascoltatore l'esecuzione originale. Nessuno all'infuori di lui saprebbe restituirne il carattere. Il fatto sta che, al di fuori delle notine, non esistono figurazioni precise per le note improvvisate o assimilate, che un tempo erano chia-

mate « note di gusto ».

Né più né meno che negli *spirituals* negri, nella musica antica era lasciata una parte importante all'estrinsecazione dell'interprete. Gli abbellimenti appartenevano essenzialmente a tale sfera. La loro esecuzione con conoscenza di causa era quindi indispensabile all'espressione, alla vita stessa di questa musica. Qualsiasi ornamento che desse l'impressione di sicurezza della cosa appresa, era lontano dal suo carattere, e proprio per questo inutile e nocivo:

... Per quanto un abbellimento sia ben reso, gli mancherà sempre quel certo non so che cui si deve la riuscita, se non è guidato dal sentimento. Troppo o troppo poco, troppo presto o troppo tardi, più o meno lungo nelle sospensioni, nei suoni accresciuti o diminuiti, nei trilli detti cadences, *insomma basta che manchi una volta quella giusta precisione richiesta dall'espressione, dalla situazione, e qualunque abbellimento diviene insipido: ne abbiamo avuto anche troppo spesso la prova nel nostro teatro. Un uomo ha una bella voce, canta bene; eppure mi piace meno di un altro che, pur meno favorito da tali doni, mette anima in tutte le sue espressioni. Tale è l'effetto del sentimento, che non può essere dato o insegnato.*

J.Ph. Rameau, *Code de musique pratique*, Parigi, 1760

... Si ha l'impressione che Rousseau non abbia conosciuto l'amore, soprattutto l'amore felice... è per lo meno auspicabile per noi che diventi testimonio di un colloquio appassionato. Scoprirà allora l'origine delle nostre appoggiature, dei nostri mordenti...

Jacques Cazotte, *Observations sur la lettre de J.J. Rousseau au sujet de la Musique française*, 1753

 Dipende soprattutto dal carattere delle parole il decidere

la durata, l'energia o la dolcezza, la vivacità o la lentezza dei diversi abbellimenti.

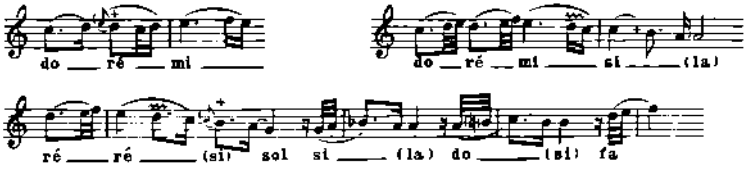
Jean-Baptiste Bérard, *L'art du chant*, 1755

... Bisogna eseguirli precipitatamente nella collera, e garbatamente nei canti graziosi.

L'Ecuyer, *Principes de l'Art du chant*, 1769

La pratica dell'antica maniera di solfeggiare dovrebbe essere rimessa in onore come esercizio preparatorio all'esecuzione degli abbellimenti. Soltanto le note reali venivano pronunziate:

Esempio:



Denis, *Nouveau système...*, 1747[1]

Un esercizio del genere sarà valido soltanto se ci si attiene al legato, che la maggior parte degli abbellimenti di cui sopra comporta. Così, il secondo esempio è pronunciato: *do-re-mi*, e non *do-o-o*, *re-e-e*, *mi*; il che dimostra abbastanza quanto siano errate le abitudini di certe scuole di canto che si vantano di « dettagliare » gli abbellimenti, e rovinano così le più belle pagine della musica antica facendo *jour-hour* di *jour* e *ko-ho-homme* della parola tedesca *komme*. Accade anche troppo spesso che le vittime di simile interpretazione siano considerate responsabili dell'effetto prodotto:

[1] In questi esempi ho messo *do* al posto di *ut* e così pure *si* al posto del *fa* del *si bemolle* (solmisazione) ed ho completato tra parentesi certe lacune.

*Se si volesse cavillare con Gluck circa la naturalezza della sua declamazione, gli si potrebbe chiedere perché egli usa ed abusa delle appoggiature, al punto di distruggere completamente la misura dei versi e di deformare l'accento del linguaggio. Ad esempio, nell'*Alceste*:*

Ah! malgré moi-a mon faible cœur partage
Vos tendres pleu-eurs, vos regrets si touchants
Et je sens bien-in en ces crue-els instan-ants
que j'ai besoin-in..., ecc.

Paul Landormy, *Histoire de la Musique*, Parigi, 1910 (p. 184)

* * *

Possiamo classificare gli abbellimenti in tre categorie a seconda della loro posizione rispetto alla nota reale, e quindi li esamineremo qui nella suddivisione seguente:[1]

A) Abbellimenti che sostituiscono l'attacco della nota reale.
B) Abbellimenti che seguono l'attacco della nota reale.
C) Abbellimenti che precedono l'attacco della nota reale.

[1] Esamineremo gli abbellimenti più usati sotto i loro nomi più correnti, o più chiari.

a) Abbellimenti che sostituiscono l'attacco della nota reale

1. *Le appoggiature*

Le appoggiature sono annoverate tra gli ornamenti più essenziali. Esse ravvivano l'armonia, così come la melodia.

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, II, 1

L'appoggiatura[1] *è uno degli elementi della raffinatezza del canto tra i più essenziali; essa orna in maniera così graziosa da servire ad esprimere tutto ciò che l'anima può sentire... Pochi cantanti sono riusciti a renderla toccante e sensibile come dev'essere, e soltanto col sentimento di uno spirito ben penetrato di ciò che dice si riesce a raggiungere la perfezione di questo abbellimento.*

David, *op. cit.*

Le appoggiature sono generalmente poste sul grado superiore od inferiore della nota ornata. Possono essere di tre tipi: lunghe, corte e di passaggio. Queste ultime, che appartengono alla categoria degli abbellimenti che precedono l'attacco della nota reale, saranno esaminate nel paragrafo C) di questo capitolo, a pag. 125.

Nella scrittura non c'era niente che permettesse di distinguere questi tre tipi di appoggiatura l'uno dall'altro: infatti l'uso voleva che il loro simbolo fosse identico; soltanto il terzo tipo beneficiava in qualche caso di un segno particolare (vedere pag. 127).

Marpurg, C.Ph.E. Bach e alcuni loro emuli cercarono di

[1] Qui: appoggiatura inferiore.

rimediare a questo stato di cose, senza però integrare le appoggiature nella scrittura in note reali. Rappresentarono i primi due tipi con notine in valori reali (dal trentaduesimo all'intero) e in quanto al terzo tipo, cioè l'appoggiatura di passaggio, Marpurg lo rappresentò rovesciando la coda della notina. Esempio: invece di .[1]

Una notina di valore indifferente, ottavo o sedicesimo, serviva di solito a rappresentare l'appoggiatura lunga, corta o di passaggio, ma si fece anche uso di segni diversi. Esempio:

J.S. Bach, *Clavier Büchlein vor W. Fr. Bach,* 1720

Questo segno è soltanto eccezionalmente usato da Johann Sebastian Bach: lo stesso dicasi per quello che segue:

Tradotti qui in appoggiature lunghe, gli stessi segni erano validi per gli altri due tipi di appoggiature.

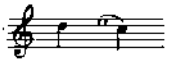
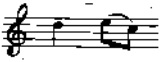
L'appoggiatura lunga

Ordinariamente si fa l'appoggiatura lunga su una nota consonante, di valore relativamente lungo, e posta su un tempo forte. Quando l'appoggiatura non è scritta sarà l'andamento della frase stessa, oppure la posizione della nota che la precede, a determinare la posizione (inferiore o superiore) rispetto alla nota reale. La sua durata dipende dalla nota reale su cui è posta. Se questa durata è divisibile per due, la regola generale ne attribuisce la prima metà all'appoggiatura; se è divisibile per tre, ne attribuisce i due terzi. Quando la nota

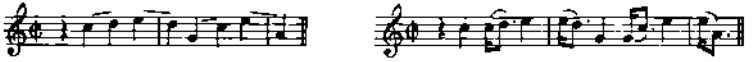
[1] C.Ph.E. Bach, *op. cit.*

reale è seguita da una pausa, il più delle volte si dà all'appoggiatura tutto lo spazio della nota reale, che prende allora il posto della pausa.

Lulli usò frequentemente, alla terza superiore o inferiore, un'appoggiatura lunga che in seguito s'integrò nella scrittura; il Lulli la chiamava « *salterello* ».[1]

Esempio:  *esecuzione:* 

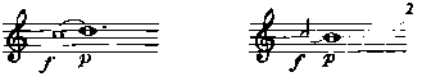
Tra le altre appoggiature integrate nella scrittura dopo Lulli, possiamo citare un « Portamento »[1] che ripeteva la nota precedente e procedeva risolvendo su qualsiasi intervallo. Esempio:



G. Muffat, *op. cit.*

Interpretazione dell'appoggiatura lunga

Si raccomandava di attaccare decisamente l'appoggiatura lunga, di rinforzare il suono se lo strumento e la durata della nota lo consentivano, e poi di diminuirlo fino alla sua risoluzione, che doveva essere quanto più impercettibile possibile.

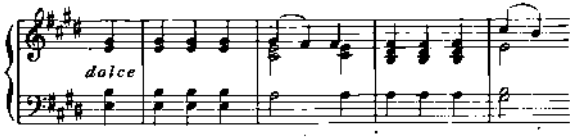


C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, II, 5

Per meglio realizzare l'ultimo punto, è importante che la risoluzione non cada esattamente su una divisione del tempo;

[1] Vedere a pag. 74.
[2] In notazione attuale, tenuto conto delle raccomandazioni di cui sopra:

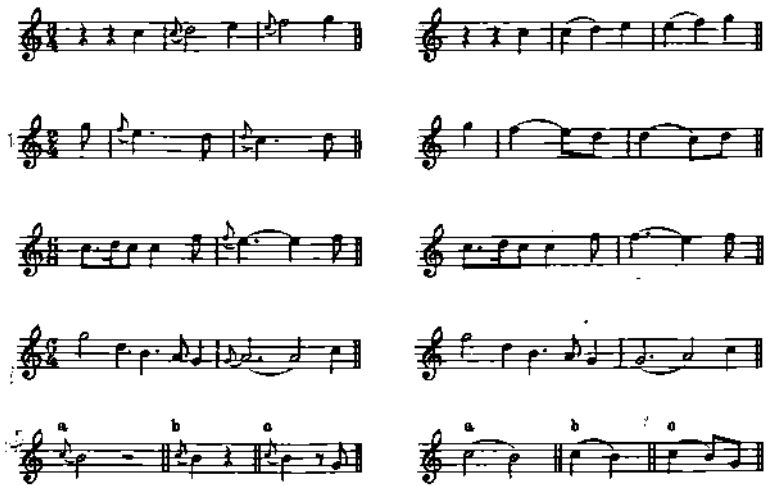
è preferibile un leggero ritardo. Che del resto viene naturale dopo l'accentazione richiesta dall'appoggiatura:



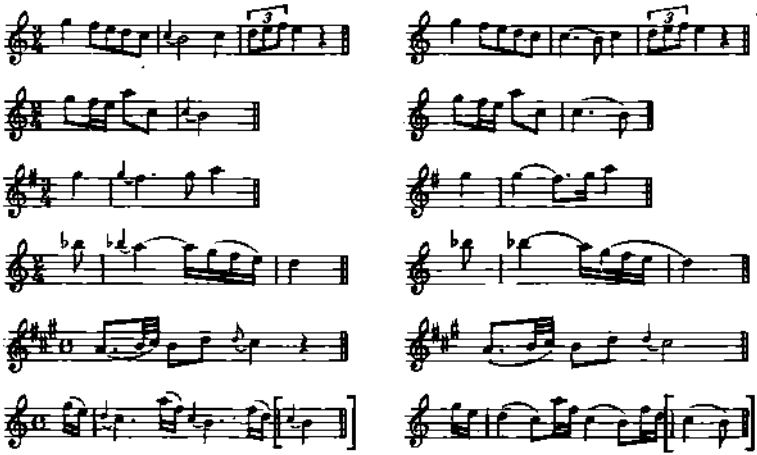
Mozart, *Sonata* n. 5, per piano e violino

Esempi di appoggiature lunghe:

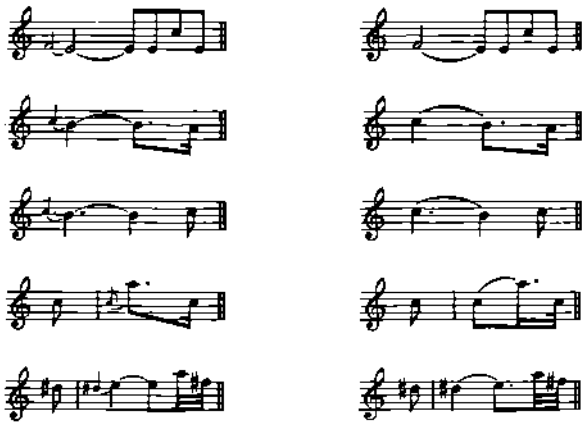
Notazione *Esecuzione*



J. J. Quantz, *op. cit.*, *VIII*, 7, 11



Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violin-Schule*, Augsburg, 1756[1]



C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, II, 11

[1] Come si vede, la maggior parte degli esempi di Leopold Mozart vanno oltre la regola nel prolungamento dell'appoggiatura lunga.

Esempi simili ai primi tre di Quantz figurano ugualmente in C. Ph. E. Bach.

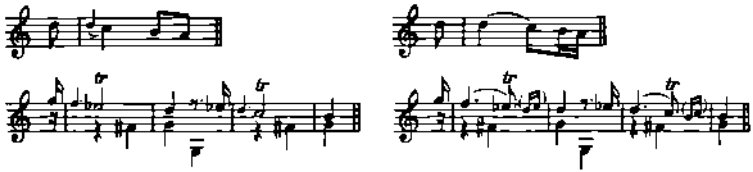
Tutti gli esempi citati sono classici; soltanto la raffigurazione delle appoggiature in notine di valore è caratteristica delle scuole Marpurg-C.Ph.E. Bach.

Eccezioni alle regole precedenti

L'espressione melodica (1° e 2° degli esempi seguenti), certi incontri (3° esempio), certe imitazioni e così via, potevano imporre delle risoluzioni sfuggenti alle regole esposte sopra. Ecco qualche esempio:

— Appoggiature più prolungate:

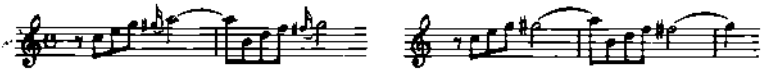
Notazione *Esecuzione*



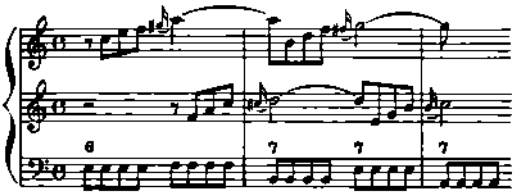
— Appoggiature abbreviate:

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, II, 6

Notazione *Esecuzione normale*



La presenza di un'altra parte può rendere necessaria la sostituzione dell'appoggiatura lunga con l'appoggiatura breve:



L. Mozart, *op. cit.*, IX, 9

Un'altra eccezione riguarda il liuto.

Per i suonatori di liuto, la durata dell'appoggiatura dipendeva non già dal valore della nota ornata, ma dalla durata di vibrazione di una corda. L'appoggiatura e la sua risoluzione venivano eseguite obbligatoriamente su una sola corda e con un solo pizzicamento; era quindi indispensabile che la risoluzione avvenisse prima della fine della vibrazione della corda. Di conseguenza, la durata dell'appoggiatura lunga era limitata. Poteva essere l'ottava parte di una nota lunga come la quarta parte di una nota di durata media, o la metà d'una nota più breve. L'influenza del liuto, che fu predominante nel Cinquecento e nel Seicento, segnò profondamente la musica strumentale, specialmente la musica per strumenti a tastiera. Nelle pagine alla maniera del liuto, gli abbellimenti, specie le appoggiature, si eseguivano secondo lo stile proprio di quello strumento.

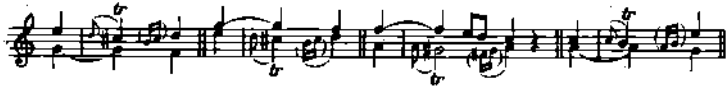
L'appoggiatura breve

L'appoggiatura breve,[1] la cui grafia non differisce da quella

[1] È la notina sbarrata dell'Ottocento, che già appare in certe pagine del Settecento.

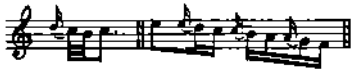
dell'appoggiatura lunga, ha luogo, generalmente, nei tre casi seguenti:

a) quando la nota ornata è una dissonanza. Esempio:



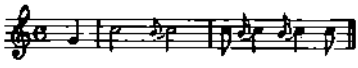
J.J. Quantz, *op. cit.*, VIII, 10

b) su una delle note più brevi figuranti in un pezzo o in un passaggio. Esempio:



C.Ph.E. Bach, *op. cit.*

c) tra due note dello stesso suono.[1] Esempio:

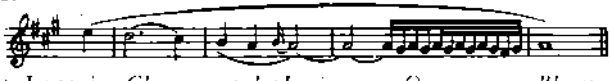


C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, II, 13

È importante non tener affatto conto del valore scritto della notina, dice C. Ph. E. Bach, dato che la durata dell'appoggiatura breve è invariabile. Dev'essere breve allo stesso modo davanti a una metà come davanti a un quarto, in un Adagio come in un Presto.

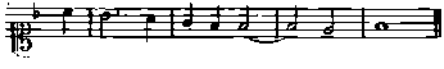
Per l'appoggiatura di passaggio si veda la terza parte (C),

[1] D'uso frequente nella musica del Medio Evo e del Rinascimento. Esempio:



Clément Janequin, *Chansons polyphoniques*, «*Quirez moy l'huys*», 1531-1549.

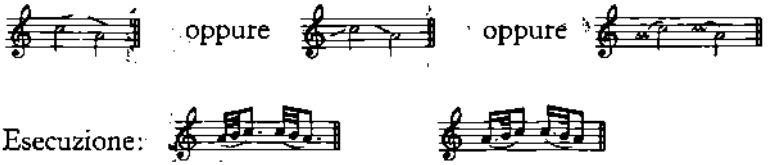
Notazione originale:



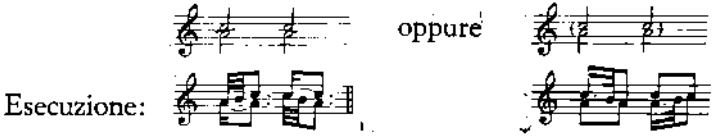
di questo capitolo, pag. 125.

2. *Il* Flatté - *La* Tierce coulée

Quando non è scritto in note reali, il *flatté* è rappresentato il più delle volte con i segni seguenti, nella musica del Settecento:



In quanto alla *tierce coulée*, che differisce dal *flatté* unicamente per la nota iniziale tenuta, le sue rappresentazioni usuali sono:

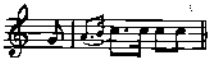


L'uno e l'altra erano eseguiti senza rigore. Certi autori li volevano persino in anticipo rispetto alla nota abbellita (vedi pag. 129).

Ecco l'esecuzione del *flatté* quando la prima nota è data

con il punto:[1]

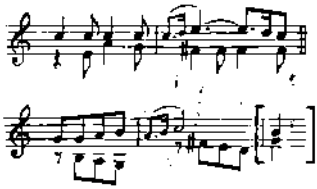
Notazione



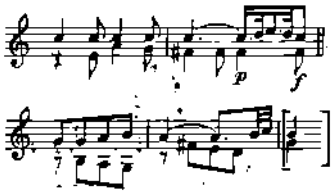
Esecuzione

J.J. Quantz, *op. cit.*, XVII, II, 21

Notazione



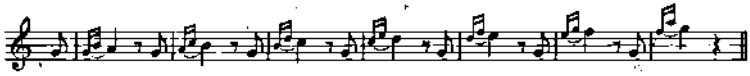
Esecuzione



C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, VII, 13

3. *La doppia appoggiatura*

Questo abbellimento, in uso nel Settecento, non ha segno grafico e di solito figura a caratteri piccoli. Esempio:



J.J. Quantz, *op. cit.*, XIII, 41

Lo si fa solitamente ascendendo. Talora vi si incontra un intervallo superiore alla terza, ma in tal caso la prima nota dell'abbellimento dev'essere la ripetizione della nota precedente e la sua esecuzione, secondo C.Ph.E. Bach, dev'essere

[1] *... siccome questa figurazione è imbarazzante, sia da scrivere che da eseguire, è meglio servirsi delle note ordinarie* (F.W. Marpurg, *Die Kunst das Klavier zu spielen*, Berlino, 1750, XIV, 2-3).

meno rapida. Le note di questo abbellimento si eseguono sempre più leggermente della nota reale.

Esempio:

Notazione *Esecuzione*

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, VI, 2-3.

Quando la prima nota ha il punto, l'appoggiatura doppia, come il *flatté*, si attiene alle regole dell'appoggiatura lunga.

Esempio:

Notazione *Esecuzione*

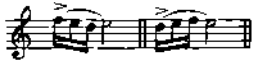
F.W. Marpurg, *op. cit.*, XVI, 4

4. *Il Gruppetto*[1]

Primo tipo

Questo abbellimento è un'appoggiatura che, nella risoluzione, supera il suo punto d'arrivo per tornarci subito dopo.

[1] In francese *doublé* o *tour de gosier*.

Esempio: 

Il suo segno grafico ordinario è ∞ , o ∞ o ƨ , posto sopra la nota ornata. Usato come punto di partenza di un trillo: ∾ , il segno grafico del gruppetto può ridursi a una semplice curva che raggiunge il segno del trillo. La posizione di tale curva indica se l'appoggiatura è inferiore o superiore alla nota reale. Esempio:

Notazione *Esecuzione*

J.H. d'Anglebert, *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer* (1689)

Gli esempi di cui sopra si ritrovano nel *Clavier Büchlein vor W. Fr. Bach* di J.S. Bach (1720). Questo abbellimento, la cui prima nota dev'essere accentata, si esegue di solito vivacemente, ma se è posto su una nota piuttosto breve in un tempo rapido deve occupare l'intera durata di tale nota, e la velocità di esecuzione dipende allora da tale durata. Esempio:

Notazione *Esecuzione*

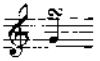
J.H. d'Anglebert, *op. cit.*

Siccome è quasi sempre eseguito con rapidità, ho dovuto
96 *illustrare le differenze di valore delle note che lo compongo-*

no a seconda del tempo.

C.Ph.E. Bach, II, IV, 2

Notazione



Esecuzione

Adagio *Moderato* *Presto*

ibidem, 1

Questo bell'ornamento è quasi troppo compiacente: si conviene pressoché dappertutto, e così spesso se ne abusa (ibid., 7). *Nella maggior parte dei casi, il gruppetto serve ad aggiungere brillantezza; così certi passi la cui espressione richiede sostenutezza e semplicità sono guastati da coloro che, per ignoranza di stile e di tocco, v'introducono il gruppetto col pretesto che il valore delle note lo consente* (ibid., 8). *Per meglio rendersi conto del corretto uso del gruppetto, si consideri che esso altro non è che un trillo normale in miniatura con la sua risoluzione.*[1]

ibidem, 9

Per gli altri tipi di gruppetto si rimanda alle pagine 118 e 119.

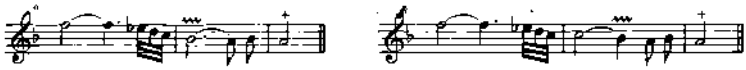
5. *Il Trillo*

Questo abbellimento fu per molto tempo chiamato *cadence* (cadenza) a causa del suo costante impiego nelle conclusioni melodiche.

[1] In Francia era chiamato talvolta cadenza senza trillo.

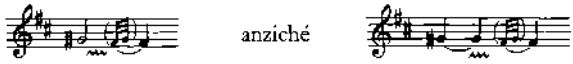
Il trillo, essendo la ripetizione alternata, rapida e più o meno prolungata dell'appoggiatura superiore e della sua nota di risoluzione, non deve essere iniziato se non dopo che si è fatta sentire tale appoggiatura.[1] Questa rappresenta il primo dei tre elementi che compongono il trillo. Esempi:

Notazione *Esecuzione*



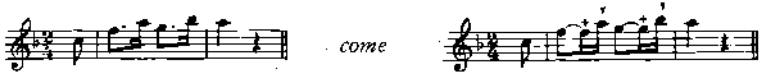
M. L'Affilard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, 1717

[1] C'è una semplificazione di scrittura d'origine italiana che può dare l'impressione che il trillo inizi con una nota reale. Si tratta di un trillo che deve iniziare su una nota tenuta, cioè sulla seconda di due note legate, quando questa seconda non è scritta. Esempio:



J.S. Bach, *Il Clavicembalo ben temperato*, Fuga n. 24

Se si vogliono eseguire note puntate senza « coulé » (appoggiatura discendente) o « port de voix » (appoggiatura ascendente) si può effettuare un piccolo trillo su ogni punto. Esempio:



Leopold Mozart, *op. cit.*, X, 19

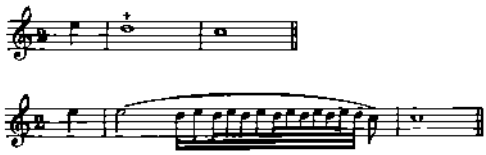
Notazione *Esecuzione*[1]

David, *op. cit.*

Il secondo elemento del trillo è costituito dalla ripetizione alternata di due note vicine. Questa ripetizione, pur se meno brillante in uno stile nobile o severo, o in una voce o strumento a tessitura grave, deve pur sempre essere eseguita con rapidità, meno velocemente tuttavia all'inizio del trillo che non alla fine, in una progressione impercettibile.[2] Esempio:

Notazione

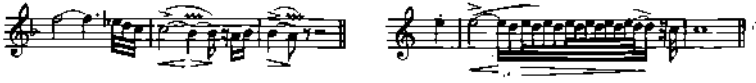
Esecuzione



David, *op. cit.*

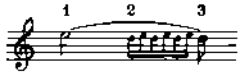
Il terzo elemento del trillo è il « punto d'arresto », destinato a far sentire chiaramente la risoluzione dell'appoggiatura

[1] Le risoluzioni degli abbellimenti erano sempre rapide. Questo esempio è scritto correttamente, da tale punto di vista; quello precedente, come pure il secondo esempio di David, si leggeranno come segue:



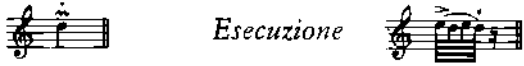
[2] Certi autori, tra cui specialmente L. Mozart, hanno chiamato questi trilli meno rapidi « trilli lenti », il che ha ingenerato certe eresie delle interpretazioni moderne (v. pag. 113).

iniziale. Esempio:



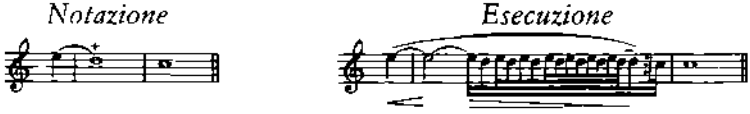
F. Couperin, *op. cit.*

I tre elementi si ritrovano perfino nei trilli più brevi, in cui l'appoggiatura è resa con una semplice accentuazione seguita da due o tre note del trillo; una pausa può sostituire il punto di arresto, purché l'ultima nota udita sia proprio la nota di risoluzione. Esempio:



« Trillo aspirato », secondo F. Couperin.

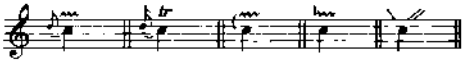
Quando una legatura copre due note discendenti per grado congiunto e la seconda comporta un trillo, la prima nota sarà prolungata di tanto quanto dura l'appoggiatura del trillo che segue. Esempio:



anche quando l'appoggiatura sia delle più brevi. Esempio:

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, III, 30

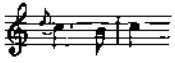
I segni usati più correntemente per designare il trillo sono: ∿ ∿ tr t o + // . In alcuni autori, la dimensione del segno ∿ influisce sulla durata del trillo propriamente detto. Tutti questi segni implicano la presenza dell'appoggiatura. Poteva però capitare che fosse necessario precisare il valore di quest'appoggiatura, specialmente nel caso dell'appoggiatura lunga: a questo scopo servivano le notine o i segni seguenti, che venivano aggiunti ai precedenti:



e la cui esecuzione è sempre la stessa.

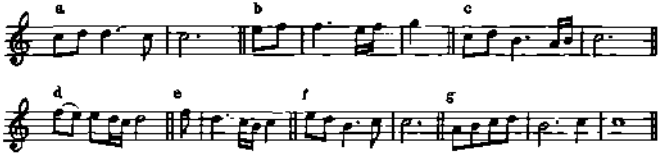
Il segno dell'appoggiatura lunga era spesso usato da solo per significare contemporaneamente e l'appoggiatura e il trillo. Esempio:

Notazione

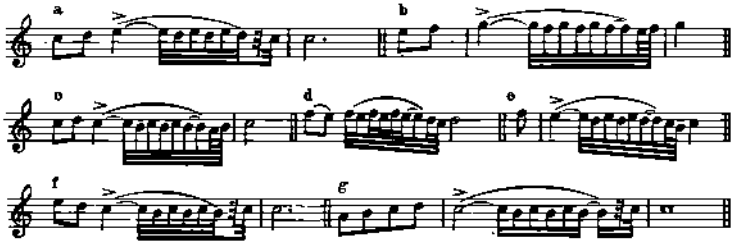


Esecuzione

Infine, ogni cadenza implica normalmente un trillo, ci sia o no il segno scritto, ed è particolarmente assurdo omettere questo trillo quando la sua risoluzione è scritta, come negli esempi che seguono:

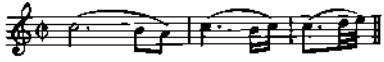


che si eseguono così:



(Sulla trasformazione, in sede di esecuzione, dei valori della risoluzione del trillo, si veda la nota 1 a pag. 99).

Ci sia o no la cadenza, simili formule melodiche richiedono un trillo. La cosa era talmente evidente che poteva rendersi necessario piuttosto un segno di « non-trillo »: ed è questo il compito della legatura negli esempi seguenti:



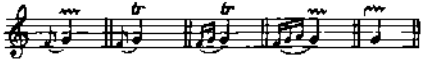
Per quanto forte possa essere la tentazione, simili note non devono essere trillate.

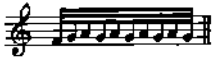
C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, III, 20

Alcune varietà di trilli

Aggiungendo al trillo altri abbellimenti, si potevano ottenere soprattutto:

a) il « *trillo ascendente* », con aggiunta iniziale di un *flatté*. Esempio:

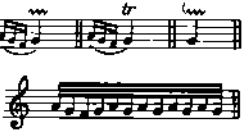
Notazione 

Schema di esecuzione 

b) il « *trillo discendente* », con aggiunta iniziale di un gruppetto. Esempio:

Notazione

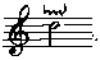
Schema di esecuzione



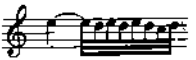
c) il « *trillo con gruppetto* »: aggiunto alla fine del trillo, il gruppetto può essere considerato la risoluzione più classica.

Esempio:

I segni variano; citiamo François Couperin: , Purcell (a turned shake): , Dandrieu, Rameau: , J.S. Bach (con aggiunta del segno dell'appoggiatura lunga):

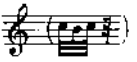


Esecuzione



Si trovano anche e . Ma questo abbellimento combinato si prestava, nell'esecuzione, a una possibile dissociazione dei due elementi che lo compongono. Esempio:

dissociazione valida del resto in certi casi. Per differenziare le due formule, con o senza cesura, si preferì adottare il mordente (*pincé*) in luogo del gruppetto per indicare la formula ininterrotta. Il mordente



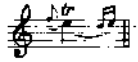
cominciando sull'ultima nota del trillo, non consente interruzione. Esempio:

È questo il « trillo e mordente » di d'Anglebert (1689), di Dieupart (1835), il cui segno grafico è , e di J.S. Bach, il cui segno è .

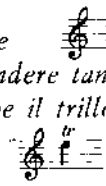
Il « trillo e mordente » o anche « trillo doppio » divenne così comune nel Settecento che si finì per eseguirlo anche in assenza di segno particolare (in Germania vengono chiamate *Nachschlag* le ultime due note che concludono il trillo).

Per Quantz, si tratta del trillo vero e proprio:

La risoluzione di ogni trillo consiste in due piccole note Nachschlag *che lo seguono senza interruzione e alla medesima velocità*

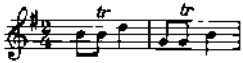


Talvolta queste notine sono scritte , *ma quando la nota è sola si deve sottintendere tanto l'appoggiatura quanto il* Nachschlag, *senza di che il trillo non sarebbe né perfetto né abbastanza brillante.*

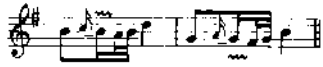


J.J. Quantz, *op. cit.*, IX, 7

Notazione



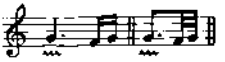
Esecuzione



Mozart, *Sonata in sol magg. n. 2*, per v.no e pf.

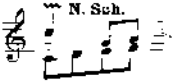
C.Ph.E. Bach è meno categorico:

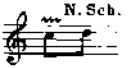
A volte, dice, *due notine* (segue la descrizione del *Nachschlag*) *servono a rendere il trillo più brillante.*

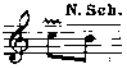
Questa risoluzione è spesso scritta 

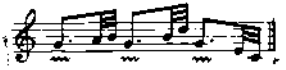
C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, III, 6

o indicata con un'aggiunta al segno usuale: .

In un movimento formato da note disposte per grado congiunto e di lunga durata, la risoluzione deve essere aggiunta al trillo, sia in moto ascendente sia in moto discendente. Il Nachschlag *può anche aggiungersi a un trillo seguito da un movimento disgiunto* 

Su note brevi, si adatta meglio in un moto ascendente 

che in uno discendente 

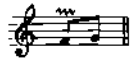
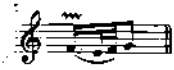
. In un movimento abbastanza lento, i trilli seguenti  *possono comportare dei* Nachschlag, *nonostante il fatto che le note brevi che seguono i punti possano sostituire le risoluzioni. I* Nachschlag *non sono però indispensabili qui, purché i trilli durino per tutto il valore delle note puntate.*[1]

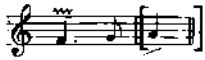
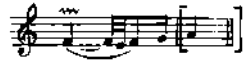
C.Ph.E. Bach, *ibidem*, 13

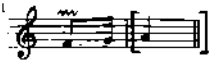
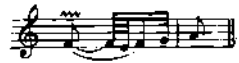
Quando si tratta di note col punto, come nell'esempio di cui sopra, i *Nachschlag* non debbono più essere collegati con la nota che segue: *Una brevissima separazione dovrà essere fatta tra l'ultima nota del* Nachschlag *e quella che segue.*

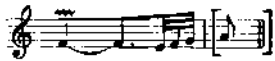
[1] Non si omettano, in questo caso, i « punti di arresto » dei trilli.

Esempio:

mentre  si esegue 

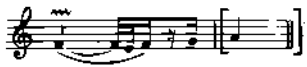
la formula  si eseguirà 

e  darà 

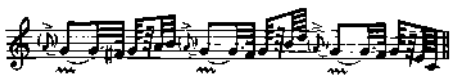
e non già 

C.Ph.E. Bach, *ibidem,* 14

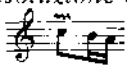
Per C.Ph.E. Bach, la « brevissima separazione » tra l'ultima nota del *Nachschlag* e quella che segue è talmente evidente che egli non la fa apparire; altrimenti avrebbe scritto:

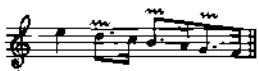
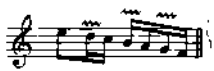
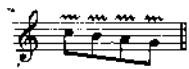


e per l'esempio precedente:

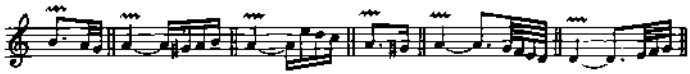


C.Ph.E. Bach aggiunge poi:

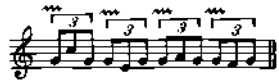
Il trillo senza risoluzione è meglio usato nelle successioni di note discendenti:  *e specialmente su note brevi:*

  *La risoluzione è pure soppressa in un susseguirsi di trilli* 

e quando i trilli siano seguiti da una o più note brevi che possono sostituirla:



La si sopprime anche nelle terzine:



ibidem, 16

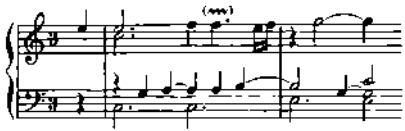
C.Ph.E. Bach conclude la sua esposizione con queste parole:

Un orecchio normalmente esercitato può sempre giudicare se il Nachschlag *debba essere usato. Mi sono qui dilungato sull'argomento soltanto nell'interesse dei principianti.*

ibidem, 17

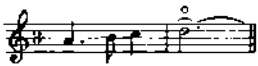
6. *La pausa espressiva o « sospensione »*

È questo un abbellimento generalmente scritto. Esempio:

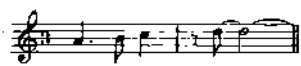


J. Champion de Chambonnières, *Les pièces de clavessin de M. de Chambonnières* (1670)

Tuttavia François Couperin utilizza a tal fine il segno che ritroviamo in Rameau:



Segno



Effetto

F. Couperin, *op. cit.*

B) Abbellimenti che seguono l'attacco della nota reale

1. *Il Vibrato o Tremolo*[1]

Questo effetto vocale (*altro non è che la vibrazione della voce su una nota.* M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, 1619, Vol. III, Parte III, Tomo IV, Cap. IX), ebbe un nome diverso a seconda degli strumenti che lo riproducevano: *martèlement* per l'organo, *langueur* o *battement* per gli strumenti ad arco, *verre cassé* per il liuto, *balancement* (*Bebung* in Germania) per il clavicordo, *flattement* o *mineur* per i flauti, oboi, eccetera.

Per quanto riguarda la voce, si distinguevano due specie di Vibrato. Il primo era unisonico: una stessa nota ripetuta, « legata », sempre più rapidamente. Esempio:

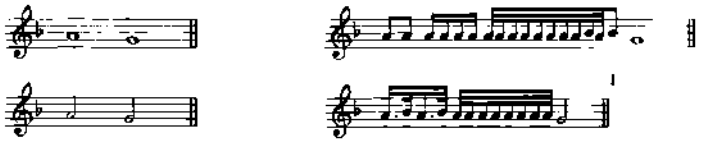
M. Praetorius, *op. cit.*

Il secondo si staccava leggermente dalla nota iniziale; il Praetorius, dopo aver dichiarato impossibile imparare a fare tale abbellimento mediante spiegazioni scritte, aggiunge:

... tuttavia ho ritenuto necessario presentare qualche esempio per dare un'idea, nei limiti del possibile, di che cosa s'intenda per « trillo ».

[1] Chiamato in Italia anche « trillo », come il trillo (*tremblement*) propriamente detto.

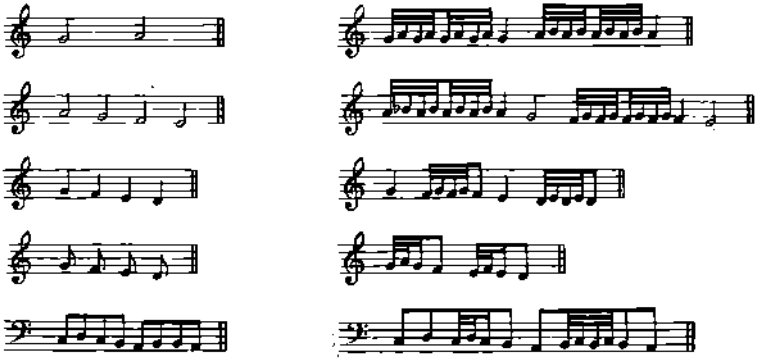
Esecuzione



M. Praetorius, *ibidem*

Per ottenere lo stesso effetto sugli strumenti a tastiera (tranne sul clavicordo), le ripetizioni si facevano con una nota vicina alla nota ornata. E si giudicava preferibile la nota superiore a quella inferiore.

Esecuzione



G. Diruta, *op. cit.*

Il Vibrato o Tremolo, molto in voga alla fine del Cinquecento e all'inizio del Seicento, in seguito fu mantenuto in uso soltanto negli strumenti che lo rendevano meglio, cioè clavicordo, liuto, strumenti ad arco, flauto, oboe, ecc. In quanto

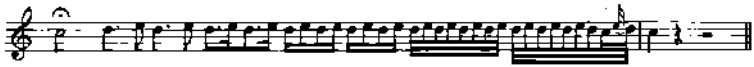
[1] Si trova questo « trillo » in Monteverdi, in una grafia simile. Così, in *Zefiro torna*, dai *Madrigali* a cura di G.F. Malipiero, vol. IX).

ai cantanti, lo abbandonarono per dedicarsi alla tecnica ben diversa del trillo.[1] Pare comunque che la sua pratica si sia mantenuta più a lungo fra i cantanti italiani: ma è proprio uno di loro che lo condanna nei seguenti termini:

Cosa non si dirà di chi ha trovato l'artificio prodigioso di cantar come i grilli? Chi si sarebbe mai sognato prima della Moda, che dieci o dodici crome in fila si potessero tritolare a una a una con un certo tremor di voce che passa da poco tempo in qua sotto nome di Mordente frèsco?

P.F. Tosi, *Opinioni dei cantori antichi e moderni*,
« Osservazioni per chi canta », Bologna, 1723

Questo abbellimento bandito riapparirà alla fine del Settecento, tanto nel « bel canto » quanto negli strumenti, sotto il nome di « ribattuta » o « trillo di cadenza finale »:



trille de cadence finale

Louis Adam, *Méthode de Piano du Conservatoire*, Parigi, 1803

Nell'Ottocento, quest'abbellimento finì per sostituire, a poco a poco, il vero e proprio trillo,[2] e attualmente la maggior parte dei musicisti non conosce più altro trillo all'infuori di questo, che, a scapito dello stile, è generalmente usato.

Negli strumenti ad arco, come pure nel liuto, l'effetto di vibrato poteva essere ottenuto in più maniere: un modo era quello di battere (in francese *battement*, in inglese *close*

[1] J.J. Rousseau spiega la differenza di tecnica alla voce « *chevrotter* » del suo *Dictionnaire de Musique*, 1775: *Consiste in questo: anziché scandire nettamente e alternatamente con la gola i due suoni che formano il trillo..., si ribatte un solo suono a colpi precipitati.*

[2] Vedere il *Metodo per pianoforte* di Hummel (1828).

shake) col dito vicino a quello tenuto, così da vicino che non si potesse, per così dire, udire altra nota. Esempio:

Segno *Esecuzione*

J. Playford, *A Breefe Introduction to the Skill of Music for Song and Viol*, 1654; e C. Simpson, *The Division-Violist*, 1659

l'altro modo (*plainte*, *langueur*, o *balancement*), che corrisponde all'attuale vibrato degli archi, era ottenuto facendo oscillare la mano sinistra insieme col dito premuto.[1]

Il particolare tocco del clavicordo consente di ottenere questo vibrato con una oscillazione regolare del dito sul tasto: il che era infatti chiamato « balancement » (in tedesco *Bebung*).

Nel suo raffronto tra clavicordo e pianoforte, C.Ph.E. Bach dice:

... io trovo... che un buon clavicordo, a parte la sonorità più debole, ha tutte le bellezze del pianoforte e, in più, il Bebung *e la possibilità di prolungare il suono, il che ottengo con un'ulteriore pressione dopo ogni attacco.*

C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, Introduzione, 11

Il segno del *balancement* (utilizzato da J.S. Bach), consisteva in una serie di punti sormontati da una legatura.[2]

[1] Si otteneva pure, con il solo arco, un effetto simile a quello del *tremblant* dell'organo; e sul liuto, un tremolo effettuato con le unghie della mano sinistra dopo aver pizzicato la corda con la destra; e così pure il vibrato lento, ottenuto agitando tutto lo strumento.

[2] Il tutto poteva essere sostituito dalla parola « tremolo ».

Esempio:

Notazione *Esecuzione*

Nel clavicordo, ogni nota lunga espressiva richiede l'uso del *balancement*; bisogna però evitare l'abuso e anche *guardarsi dall'odiosa esagerazione causàta da una pressione troppo violenta.*

Türk, *Klavierschule,* 1789, IV, IV, 88

Il *flattement,* o *tremblement mineur* dei flauti, oboi, ecc., corrisponde al *battement* o *close shake* degli strumenti ad arco. Ma, mentre quest'ultimo eleva un poco la nota ornata, il *flattement* l'abbassa di altrettanto. Lo si otteneva battendo il bordo del foro vicino a quello corrispondente della nota scritta, oppure coprendo completamente il foro seguente. Sulla nota più grave dello strumento l'effetto non poteva essere ottenuto che « con artificio ».

Si scuote il flauto con la mano che sta sotto, così che si possa imitare con questo mezzo il flattement *ordinario.*

J.M. Hotteterre, *Principes de la flûte traversière,* Parigi, 1707

2. *Il Mordente*

È un trillo che inizia e termina con la nota reale. Lo si effettua normalmente con il grado inferiore vicino; più volentieri a distanza di un semitono, il che causa spesso l'alterazione del grado inferiore (tale alterazione era spesso sottintesa).

Si distinguono cinque tipi di mordente: a) semplice, b) doppio, c) continuo, d) smorzato, e) rovesciato.

 Il mordente dev'essere eseguito con la massima rapidità:

... lo si fa battendo una o due volte di seguito e il più rapidamente che si possa sul foro più vicino al tono su cui lo si vuol effettuare.

J.M. Hotteterre, *op. cit.*

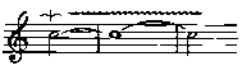
Gli autori sono unanimi a questo proposito e non si trova alcun esempio di mordente lento vero e proprio.[1]

a) *Mordente semplice* *Esecuzione*

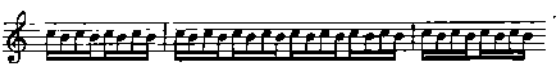
b) *Mordente doppio* *Esecuzione*

in cui il numero delle note era facoltativo. Per Couperin il mordente doppio si usava ogni volta che la durata della nota lo consentiva, così egli impiega un solo segno + , il quale, nella sua tavola di abbellimenti, prende il nome di *pincé simple* se è sopra una semiminima, e di *pincé double* se è sopra una minima. L'applicazione di tale principio vale per tutti i musicisti che usano un solo segno per le due specie di mordente che abbiamo appena visto.

c) *Mordente continuo*



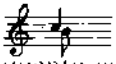
Esecuzione



F. Couperin, *op. cit.*

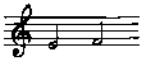
[1] *Il trillo e il mordente... devono essere eseguiti... in modo tale che l'ascoltatore possa credere di sentire soltanto la nota singola.* (C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, III, 7).

d) *Mordente smorzato* o « acciaccatura » è un mordente semplice in cui le due note vengono attaccate contemporaneamente; il che vuol dire che questo abbellimento non è eseguito che su strumenti a tastiera. La nota inferiore è immediatamente lasciata, mentre resta tenuta la sola nota superiore. C.Ph.E. Bach indica questo abbellimento nel modo seguente:

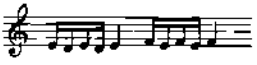
 (*op. cit.* II, V, 3) e ne parla come di un modo alquanto eccezionale di eseguire il mordente, da non impiegarsi che nel « non-legato ».

e) *Mordente rovesciato*, d'uso corrente fino all'inizio del Seicento, era come un frammento del *martèlement* citato nel paragrafo precedente. Lo si usava volentieri in alternativa col mordente, a seconda del movimento melodico. Esempio:

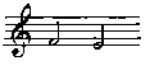
mordente



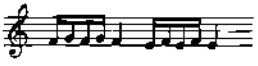
Esecuzione



mordente rovesciato



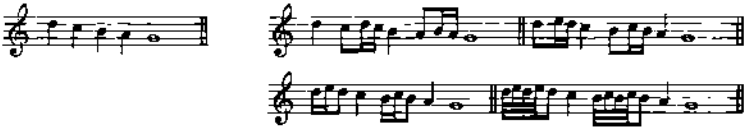
Esecuzione



N. Ammerbach, *Orgel oder instrumental Tabulatur*, 1751

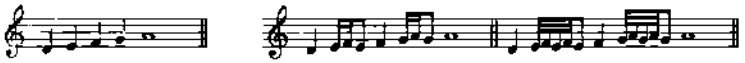
Altri esempi, sotto il nome di « tremoletti »:[1]

Esecuzione



[1] I due primi esempi si staccano dal carattere normale del vero e proprio « mordente rovesciato ». Infatti non sono più dei « mordenti ». e Muffat li chiama « mordenti lenti ».

Esecuzione



M. Praetorius, *op. cit.*, Vol. III, Parte III, Tomo IV, Cap. IX, 235

Dopo un secolo di disgrazia, il « mordente rovesciato » riappare nel Settecento nella sua forma più breve; C.Ph.E. Bach lo chiama *Schneller*:

L'esecuzione di questo abbellimento, che gli altri autori non menzionano, suggerisce l'appellativo di Schneller *che potrebbe essergli dato. Nel suo uso così come nella sua forma, è il contrario del mordente.*

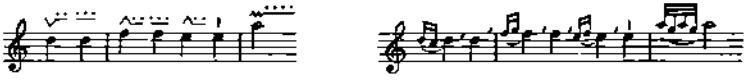
C.Ph.E. Bach, *op. cit.*, II, VIII, 1

Lo Schneller *è sempre eseguito rapidamente e non lo si fa se non su note vivaci e staccate, alle quali esso conferisce brillantezza.*

ibidem, 2

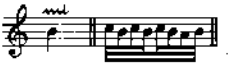
Lo si trova anche nelle notazioni speciali ad uso dei fabbricanti di organi a cilindro. Il segno ∨ in questa notazione indica il mordente normale e ∧ il mordente rovesciato. Esempio:

Notazione *Esecuzione*



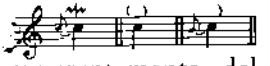
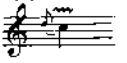
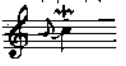
P. Engramelle, *La Tonotechnie*, Parigi, 1775

Le più usuali combinazioni del mordente con altri abbellimenti sono:

— *Il trillo e mordente* 

(vedi pag. 104)

— *L'appoggiatura*[1] *e mordente*

per cui i segni più usati sono: 
È l'equivalente, rovesciato, del trillo e, apparentemente, del trillo preceduto dall'appoggiatura lunga:  ; ma mentre la notina posta davanti a un trillo mantiene sempre il suo significato di appoggiatura lunga: esecuzione , la notina, appoggiatura inferiore del mordente, non indica affatto il valore di tale appoggiatura, e sta all'esecutore giudicare se convenga un'appoggiatura lunga o una breve. Così il seguente segno:  può essere tradotto tanto in (appoggiatura lunga) quanto in (appoggiatura breve) a seconda dei casi.

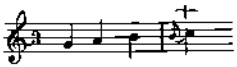
Per la maggior parte dei musicisti francesi, il *pincé* era il naturale complemento dell'appoggiatura inferiore, e questa era raramente eseguita senza quello, ne figurasse o no il segno grafico insieme a quello dell'appoggiatura:

Il martèlement (mordente) *è inseparabile dall'appoggiatura inferiore, dato che questa deve sempre concludersi con un mordente. È un abbellimento che la voce fa naturalmente, con una piccola agitazione dell'ugola alla conclusione della appoggiatura. Ecco perché gli strumenti devono imitarlo.*

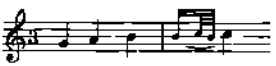
Jean Rousseau, *Traité de la viole*, 1687

[1] Appoggiatura inferiore.

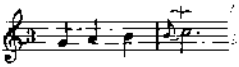
F. Couperin dà gli esempi che seguono, nei quali figura il mordente che, senza essere nominato, rende « semplice » o « doppia » l'appoggiatura. Per Couperin, appoggiatura e mordente facevano tutt'uno; altrimenti i titoli degli esempi seguenti sarebbero stati: *Port de voix et pincé simple* (Appoggiatura e mordente semplice), *Port de voix et pincé double* (Appoggiatura e mordente doppio).



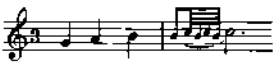
Appoggiatura semplice



effetto



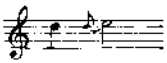
Appoggiatura doppia



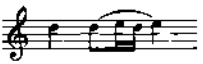
effetto

F. Couperin, *op. cit.*

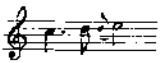
Illustrando il medesimo sottinteso, J.J. Rousseau dà questi due esempi dello stesso abbellimento:



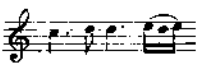
Port de voix jeté



esecuzione



Port de voix



esecuzione

J.J. Rousseau, *op. cit.*

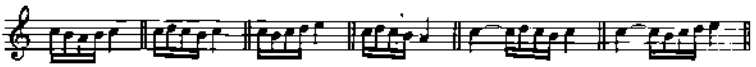
Vedere anche la citazione di David, a pag. 85, a proposito del *Port de voix* (appoggiatura).

3. *Il Gruppetto*

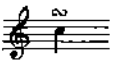
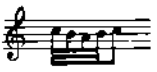
Secondo tipo

(vedere a pag. 95 il primo tipo)

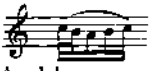
Il secondo tipo di gruppetto (chiamato in Italia « circolomezzo », in Francia *doublé* o *Tour de gosier*, iniziando con la nota reale ritornava a tale nota o andava alla terza superiore o inferiore:



Il suo segno usuale è il medesimo usato per il gruppetto del primo tipo: ∞ . La conoscenza dell'epoca in cui tale segno era impiegato nella scrittura deve permettere, in mancanza di altra indicazione, di decidere quale dei due gruppetti sia in causa. Se il segno risale al Seicento, si tratta verosimilmente del « circolomezzo »; se risale al Settecento, invece, rappresenta il gruppetto iniziale con l'appoggiatura. In quanto al periodo di transizione, non possiamo che rimandare alle tavole e, in loro assenza, all'effetto prodotto. Esempi:

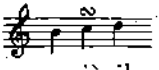
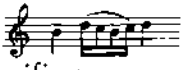
Notazione  *Esecuzione* 

J. Champion de Chambonnières, *op. cit*

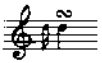


D'Anglebert, *op. cit.*

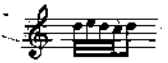
Ma D'Anglebert dà anche l'esempio seguente:

 esecuzione  , in cui il segno assume già il suo nuovo significato.

Nel Settecento, il « circolomezzo » può essere indicato per mezzo di una notina posta davanti al segno ordinario. Esempio:



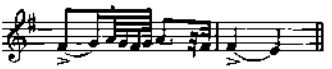
Esecuzione



F.W. Marpurg, *Die Kunst das Klavier zu spielen*, Berlino, 1750, XVIII, 3

Generalmente è scritto in note reali:

Esecuzione

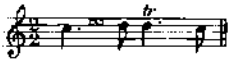


J.S. Bach, *Sarabande* (*Partita in mi minore*)

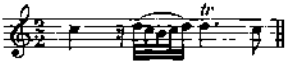
4. *Il Gruppetto*

Terzo tipo

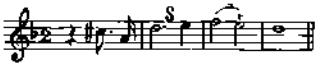
Il terzo tipo di gruppetto, il cui segno è posto dopo la nota, fa da congiunzione tra questa nota e la seguente. Esempi:



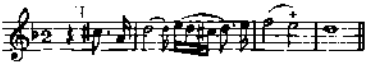
Esecuzione



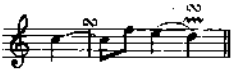
G. Muffat, *op. cit.*, 1698



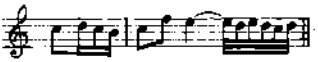
Esecuzione



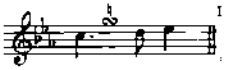
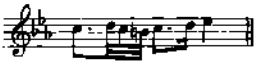
L'Affilard, *op. cit.*



Esecuzione

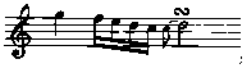
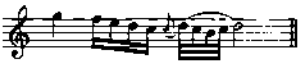


F.W. Marpurg, *op. cit.*

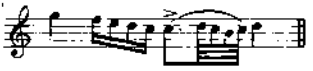
 [1] *Esecuzione* 

C.Ph.E.Bach, *op. cit.*, II, IV, 24

Questo gruppetto era talvolta effettuato tra l'appoggiatura inferiore e la sua nota di risoluzione. Esempio:

 *Esecuzione* 

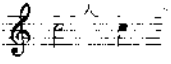
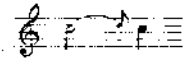
J.J. Quantz, *op. cit.*, VIII, 14

ossia: 

5. *L'Accento, l'Aspirazione, la* Plainte

L'« accento » lo si pone tra due note. Sottrae parte del valore della prima nota, che esso innalza o, talora, abbassa di un grado. Deve essere breve, anche se posto su una nota di valore lungo. Nel Settecento, la sua forma più usuale è quella ascendente:

L'accento... consiste in un gorgheggio che eleva il suono di un grado per riprendere istantaneamente sulla nota seguente il medesimo suono da cui si è partiti:

 *Esecuzione* 

Abbellimento che *un tempo veniva scritto in note reali, ma che i maestri del* Goût-du-Chant *(Bel Canto) indicano oggi soltanto a matita fino a che gli scolari imparano a in-*

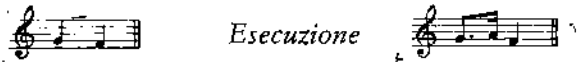
[1] Benché fosse illogico, l'uso consentiva di situare indifferentemente l'alterazione — quando ce n'era una sola — sopra o sotto il segno.

trodurlo da sé.

J.J. Rousseau, *op. cit.*

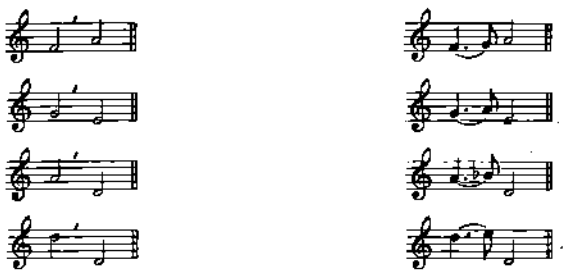
Esempi:

Notazione *Esecuzione*

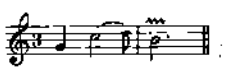


J. Playford, *op. cit.*

G. Muffat, *op. cit.*, 1698



E. Loulié, *op. cit.*



F. Couperin, *op. cit.*

L'Affilard, *op. cit.*

F.W. Marpurg, *op. cit.*, XV, 2

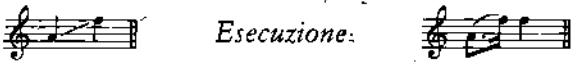
Nell'ultimo esempio, la notina ha la coda rovesciata perché non si possa confonderla con una notina di appoggiatura, che, contrariamente all'accento, prende il suo valore da quello della nota che segue.

L'esecuzione dell'accento richiede una sottigliezza molto particolare:

Si fa « l'accento lamentoso » innalzando un poco la nota alla fine della sua emissione, e dandole come una piccola spinta così fuggevole da passare quasi inosservata; ma occorre innalzarla soltanto di un semitono,[1] *il che si risolve in un piccolo sforzo della voce.*

M. Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636

Forme irregolari dell'accento o « plainte »...



F.W. Marpurg, *op. cit.*, XV, 3

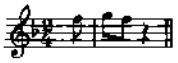
Per Leopold Mozart *l'aspirazione è una nota che viene aggiunta tra una nota principale e un'appoggiatura superiore; la nota aggiunta può essere una seconda o una terza, ecc. più alta o più bassa della nota che la precede, escludendo la settima*

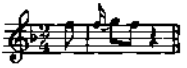
[1] Gli esempi precedenti provano che in seguito fu correntemente elevata di un tono.

e altri intervalli maggiori.

La si usa per trasformare l'appoggiatura inferiore in appoggiatura superiore.

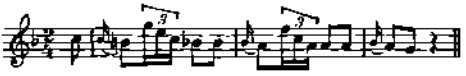
Esempio:

Note semplici: 

Con l'appoggiatura inferiore: 

Con l'appoggiatura superiore preparata dall'aspirazione:

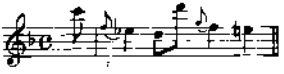
Esempio senza aspirazione:

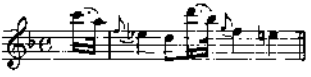


Con l'aspirazione ad intervallo di sesta:

L. Mozart, *op. cit.*, IX, 22

L'aspirazione che si fa discendendo non è altro che il rovescio di quella che si fa ascendendo; serve per collegare la espressione della nota che precede con quella della nota che segue:

Esempio: 

che si può eseguire: 

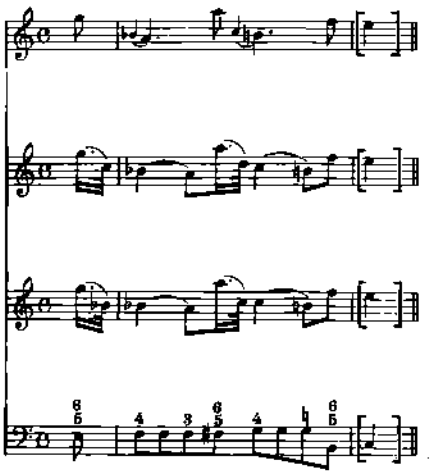
Si può anche cadere sulla nota più vicina sopra l'appoggiatura superiore o all'unisono con la stessa per preparare la dissonanza.

Esempio
senza l'aspirazione:

Qui l'aspirazione è fatta sulla nota più vicina sopra all'appoggiatura superiore:

Qui si cade all'unisono con l'appoggiatura:

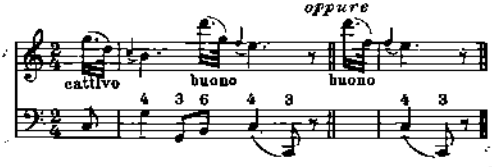
Basso:



ibidem, IX, 24

L'aspirazione all'unisono coll'appoggiatura superiore si può sempre fare; non così quella sulla nota più vicina sopra ad essa. Dipende dalla nota fondamentale.

Esempio:

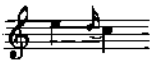


ibidem, IX, 25

c) *Abbellimenti che precedono l'attacco della nota reale*

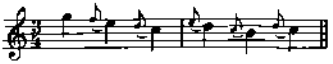
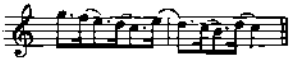
1. *L'appoggiatura di passaggio*

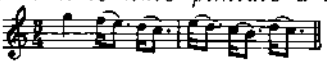
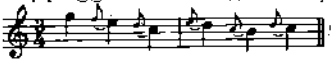
Pur utilizzando la stessa grafia delle altre appoggiature, l'appoggiatura di passaggio sottrae il suo valore alla nota precedente cui è legata. Esempio:

Notazione  *Esecuzione*

Nel suo *Metodo per flauto*, Quantz dice:

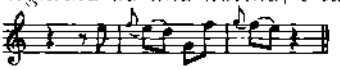
L'appoggiatura di passaggio è usata specialmente quando più note dello stesso valore discendono per intervalli di terze:

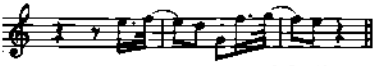
 esecuzione 

Occorre tenere i punti e dare un colpo di lingua sulle note con cui comincia la legatura, cioè sulla seconda, la quarta e la sesta. Non si debbono confondere queste appoggiature di passaggio con le note puntate a due a due dell'esempio seguente:  *Qui, la seconda, la quarta nota e così via sono eseguite in battere come delle dissonanze contro il basso, e perciò si eseguono con audacia e vivacità. Invece le appoggiature di passaggio di cui stiamo parlando richiedono un'espressione graziosa. Se... confondendo le appoggiature di passaggio con le appoggiature lunghe si prolungassero le notine seguenti:* 

si cambierebbe del tutto l'espressione melodica e si avrebbe: *che sarebbe tutto l'opposto della*

maniera francese dalla quale provengono questi abbellimenti, e contrario alle intenzioni dei loro inventori che al riguardo hanno ottenuto un plauso generale.

Si incontrano spesso due appoggiature davanti a una medesima nota, la prima raffigurata da una notina, e la seconda da una nota ordinaria:  *. La notina deve prendere il suo valore dalla nota precedente ed essere eseguita con un piccolo colpo di lingua:*



J.J. Quantz, *op. cit.*, VIII, 6

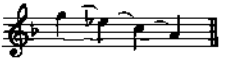
Per evitare la possibile confusione di cui parla Quantz, Marpurg pensò, come per l'« accento », di rovesciare la coda della notina dell'appoggiatura di passaggio; ad indicare che questa prende il suo valore dalla nota che la precede.

Esempio:

Notazione *Esecuzione*

F.W. Marpurg, *op. cit.*, XV, 2

Uno dei rari segni indicanti specificamente l'appoggiatura di passaggio è il semicerchio usato nella musica vocale francese. Esempio:



L'Affilard, *op. cit.*

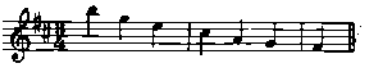
Per Leopold Mozart, l'appoggiatura di passaggio non necessita d'indicazione:

Le appoggiature[1] *sono degli abbellimenti essenziali che l'autore deve indicare, se si ripromette un buon successo dalla sua composizione... Ora veniamo alle appoggiature di passaggio o intermedie e altri ornamenti in cui l'accento cade sulla nota principale del canto, e che il compositore indica raramente o mai: si tratta dunque di abbellimenti arbitrari, che un violinista deve sapere impiegare secondo il proprio giudizio nei punti convenienti.*

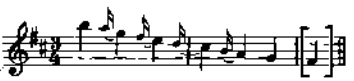
L. Mozart, *op. cit.*, IX, 16

I primi sono appoggiature che non appartengono alla nota principale su cui cadono, ma che devono essere suonate sottraendo la loro durata al tempo della nota precedente... Vengono solitamente usate in una successione di note a intervalli di terza e per gradi congiunti discendenti.

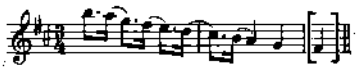
Esempio: senza abbellimenti:



come lo si potrebbe scrivere:

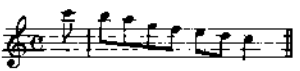


come viene eseguito e come dovrebbe essere scritto:



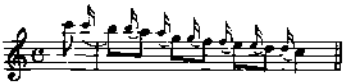
Il sedicesimo dev'essere eseguito con dolcezza e leggermente e la croma col punto ben accentata:

senza abbellimenti

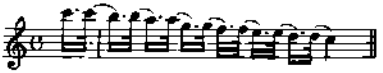


[1] Superiori e inferiori.

modo d'indicarne l'interpretazione

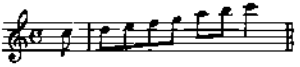


come viene eseguito e come dovrebbe essere scritto.

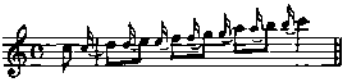


ibidem, 17

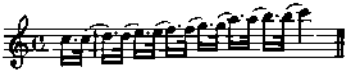
Le appoggiature di passaggio possono pure essere usate, dice Leopold Mozart, *in un susseguirsi di note ascendenti diatonicamente...*:



senza abbellimenti



come si potrebbe scrivere

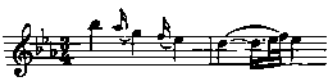


ma così viene eseguito e così dovrebbe essere scritto.

ibidem, 18

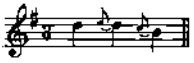
Soltanto C.Ph.E. Bach non volle mai ammettere l'appoggiatura di passaggio, cioè questo termine e questa grafia identica a quella delle altre appoggiature. Per lui qualunque appoggiatura doveva essere eseguita in battere. L'appoggiatura di passaggio continuò comunque ad esistere per i suoi allievi e i suoi massimi ammiratori. « *La scuola di tutte le scuole* », diceva Haydn della sua opera *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* Mozart, cresciuto a questa scuola — e tutti sanno quale rispetto portasse a C.Ph.E. Bach — usava tuttavia l'appoggiatura di passaggio, secondo le istruzioni di

suo padre (v. pag. 126-128).
Esempio:



W.A. Mozart, *Sonata in si bemolle maggiore a quattro mani*

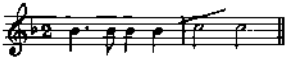
Emy de l'Ilette, nella sua *Théorie musicale* del 1810, ne diede la seguente illustrazione:

Notazione  *Esecuzione*

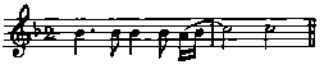
2. *Il* Flatté - *La* Tierce Coulée

I *Flatté* o *Tierce coulée* iniziano in linea di massima sul battere (v. pag. 93); tuttavia possono ugualmente figurare qui: certi autori li volevano infatti anticipati rispetto alla nota ornata. Esempio:

Notazione



Esecuzione

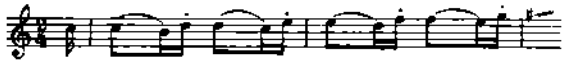


L'Affilard, *op. cit.*

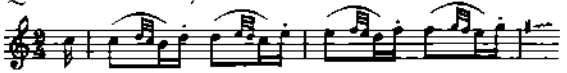
Per Leopold Mozart, il *flatté* fa parte degli abbellimenti arbitrari. *Esso consiste in due notine che sono introdotte tra l'appoggiatura superiore e la nota principale del canto. Lo si fa discendendo dolcemente dall'appoggiatura alla nota principale.*

Esempio senza abbellimento.

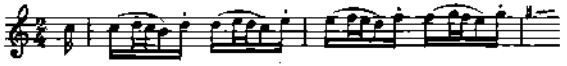
Qui le appoggiature sono scritte in note reali.



Qui è usato il flatté.



Come si deve eseguire.



Se si vuol rendere questo passo con maggior buon gusto e più vivacità, occorre marcare la prima nota di ogni tempo e legare le altre dolcemente,... eseguendo ogni tempo con un solo colpo d'arco.

Esempio:

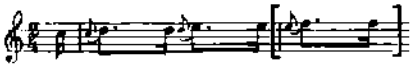
L. Mozart, *op. cit*, 19

Le due notine, in senso ascendente, verranno eseguite in modo analogo osservando le stesse norme.

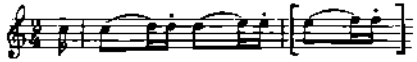
Esse costituiscono l'ornamento dell'appoggiatura ascendendente a distanza di un tono.

[1] Indicazione dell'arcata: in giù, in su.

Esempio senza abbellimento.



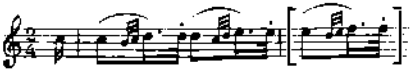
Qui le appoggiature sono scritte in note reali.



Qui è usato l'abbellimento ascendente.

Come si deve eseguire.

Per esprimerlo con maggior vivacità.



ibidem, 20

III - IL TEMPO

III - IL TEMPO

Notazione cronometrica

Nel Medio Evo le figure delle note rappresentavano delle unità di tempo. La scrittura, quindi, determinava da sé il tempo. All'epoca di Pérotin (inizio del Duecento), per esempio, la nota detta « longa perfetta » valeva un tempo del nostro metronomo a 80.[1] L'inconveniente di un simile sistema era l'instabilità, che era conseguenza delle fluttuazioni di stile e di scrittura, e particolarmente della tendenza costante della scrittura ad utilizzare nuovi valori brevi, suddivisioni dei valori che nell'epoca precedente erano i più brevi, come se i musicisti si credessero sempre più capaci di eseguire un numero maggiore di note al secondo, rispetto ai predecessori.[2] Così i valori più lunghi venivano a trovarsi sempre meno usati, a beneficio dei valori immediatamente inferiori. Ad esempio la semibreve, un tempo riservata ai passaggi più rapidi, ha finito per rappresentare, ai giorni nostri, il valore

[1] Secondo H. Besseler.

[2] Dei musicisti del suo tempo Mersenne scrive: *Dobbiamo notare che fanno durare una battuta più o meno quanto vogliono... Suppongo che una battuta duri un secondo, e dico che non esiste mano così veloce che possa suonare più di sedici note o semicrome in un secondo... e di conseguenza dico che quelli che fanno trentaduè note per battuta impiegano due secondi per battuta, e quelli che ne fanno sessantaquattro fanno la battuta di quattro secondi o di quattro battiti di polso, come ho osservato nell'esperienza dei migliori suonatori di viola e di spinetta* (*Harmonie universelle*, « Trattato degli strumenti a corde », Parigi, 1636).

più lungo generalmente usato (il nostro attuale « intero »). Ancor oggi al valore delle note usate si collega un'idea di « tempo ». Una composizione scritta in 3/2 suggerisce a priori un tutt'altro movimento di quello che suggerirebbe se fosse in 3/8. La riduzione dei valori delle note nelle attuali edizioni di certe pagine antiche è quindi giustificata. Tale conversione può farsi alla metà, al quarto e anche più, a seconda che la musica sia più o meno antica, e contribuisce a ridare, ai nostri occhi, la fisionomia originale alle opere.[1] Ciò nonostante, e proprio perché questo lavoro il più delle volte non è fatto che nei casi estremi, e in maniera insufficiente, persiste la tendenza ad immaginare i nostri antenati musicisti come gente compassata, dal temperamento linfatico, generalmente noiosi e, se non proprio impacciati, per lo meno incapaci di qualsiasi vero virtuosismo. Le osservazioni di Mersenne che abbiamo riportato prima (nota 2 pag. 134), circa il modo di suonare dei suoi contemporanei, danno atto, tuttavia, di notevoli prestazioni per quanto riguarda la leggerezza di mano; e le sedici note al secondo (ammettendo però che si tratti di un vero secondo, e non di un battito di polso, che è ancor più rapido) rappresentano tuttora i trentaduesimi di un movimento ♩ = 120.

Il pendolo

Se Mersenne si basa sul secondo in quell'esempio, non ignora però il pendolo, di cui parla altrove; ma l'uso del

[1] I malintesi sui tempi del passato non sono dunque un'esclusiva del nostro tempo; in ogni epoca le « riprese » delle opere antiche subirono fatalmente un rallentamento a causa della scrittura, e si sa che gli anziani del tempo di Rameau dicevano che le opere di Lulli duravano ormai mezza volta in più di quando essi erano giovani.

pendolo non doveva diffondersi tra i musicisti che verso la fine del Seicento.[1] Il pendolo è uno dei mezzi che ci danno con precisione i tempi della musica prima dell'invenzione del metronomo sonoro.[2]

Anche se i grandi compositori ne trascurarono l'uso, esistono tuttavia abbastanza esempi-tipo per poter determinare per analogia la maggior parte dei movimenti della musica del Seicento e del Settecento.

Minutaggi ecc.

Gli altri mezzi che ci permettono di conoscere i tempi di esecuzione della musica prima di Maelzel sono: i minutaggi dell'epoca, i riferimenti ai battiti del polso, il cui numero per minuto poteva essere determinato, gli orologi musicali o scatole musicali a movimento automatico, gli organi a cilindro (« Strumenti meccanici di concerto »), come pure gli scritti che trattano della fabbricazione di questi ultimi. Indipendentemente da tali dati precisi, ecco alcuni dei principi generali relativi ai movimenti. Vi si legge che i segni di misura, così come il valore delle note usate, erano necessari allo scopo di determinare i tempi di esecuzione:

Del resto venendo la Battuta a esser divisa in due parti sotto il tempo segnato 2. ¢ . vuole la Regola comune necessariamente che vada la metà più presto di quanto va sotto quest'altro C *, che si divide in quattro. Supposto questo deve esser il tempo sotto quel segno 2 assai adagio, o grave nelle*

[1] Loulié descrive la scala graduata di sua invenzione su cui regolava la lunghezza del pendolo (*Eléments ou principes de musique mis dans un nouvel ordre... avec l'estampe et l'usage du chronomètre*, Parigi, 1696).

[2] Il brevetto del metronomo, inventato dall'olandese Winkel, fu preso da J.N. Maelzel nel 1816.

Ouverture, Preludi e Suonate; un poco più allegro poi nei Balletti; e del resto al mio parere sempre più moderato che sotto questo ¢ *, il quale però nelle Gavotte s'affretta meno che nelle Bourrées. Fra tanto quando sotto questo 2 la battuta vien data assai adagio, o grave in due parti divisa, le note sono quasi dell'istesso valore che sotto questo* c *diviso in quattro presso gl'Italiani coll'aggiunger la parola Presto... Fra tutti gli altri segni del tempo, questo 3/2 vuol il moto assai tardo; quest'altro 3/4 un poco meno, ma però nelle Sarabande, Arie (Air) alquanto grave; più allegro poi nei Rondeaux; e allegrissimo nelle fughe delle Ouverture, nei Menuetti, Correnti ed altre simili ariette più liete. Finalmente le Gighe e Canaries, come che se ne noti il tempo, vanno sempre prestissimo.*

G. Muffat, *op. cit.*, I, 1695

E Muffat raccomanda ancora

... di ben conoscer il vero movimento di qualunque sia modulatione. Havendolo conosciuto, di saper ritenerlo tanto che si suona l'istessa modulatione sempre in una medesima uguaglianza, senza alterarlo coll'andar o più presto o più tardi che conviene... Ma per conoscer meglio il vero andamento di ciasc'Aria, oltre il frequente essercitio con i Lullisti, trovo che la notitia dell'Arte di Ballare è d'un gran soccorso; la quale intendendo bene la più gran parte de' Suonatori di Francia, non è meraviglia che sappiano trovar, e ritener così giusto, il vero movimento del tempo.

Del resto havendo conosciuto e principiato il tempo, saperne puntualmente conservar l'uguaglianza sin che l'istessa modulatione si suona, questo è che non intende ognuno, mentre si falla spesso nel tutto o in parte. Nel tutto, quando l'intera modulatione si suona più adagio o più presto una

volta che l'altra; in parte quando si ritarda o preme alcune battute o note, l'une più dell'altre...

S'avvertisca di non fermarsi nelle cadenze né più né meno che il valor delle note domanda. Che l'ultime battute non vadino più presto delle prime, ma al contrario sarà sempre meglio d'inchinar a ritener ch'a precipitar il tempo.

ibidem, II, 3, 1698

Queste raccomandazioni potevano apparire ovvie a musicisti che costantemente eseguivano arie di balletto, ma la medesima inflessibilità del tempo era di regola per tutta la musica a scrittura « misurata ».[1] Le eccezioni riguardano in particolare la Fantasia, l'antica Toccata, il Madrigale rinascimentale[2] e il Recitativo.

In quanto alla scrittura non misurata, essa è rappresentata specialmente dal Preludio per clavicembalo del Seicento, che il più delle volte era scritto in semibrevi senza stanghette di battuta (vedi pag. 147-148).

Il Quantz dà le regole che seguono,[3] alle quali aggiunge delle precisazioni metronomiche riferendosi ai battiti del polso considerato a 80 battiti al minuto. Egli classifica prima di tutto le indicazioni dei tempi in quattro categorie principali, rappresentate rispettivamente dall'Allegro assai, l'Allegretto, l'Adagio cantabile e l'Adagio assai, i cui tempi stanno tra loro come da semplice a doppio. I valori più brevi dell'Allegro

[1] *Chi facesse fatica ad eseguire certi trilli, in cui incontrasse troppa difficoltà, potrà eliminarli se desidera che le mani non siano in alcun modo sforzate; ma i tempi siano sempre molto esattamente rispettati* (Lebègue, *Livres d'orgue*, 1°, Prefazione, Parigi, 1676).

[2] Frescobaldi scrive a proposito delle *Toccate*, il cui stile, egli dice, può far a meno di misura: *... come veggiamo usarsi nei moderni Madrigali, i quali, quantunque difficili, si agevolano per mezzo della battuta, portandola or languida or veloce e sostenendola eziandio in aria, secondo i loro affetti o senso delle parole* (G. Frescobaldi, *Toccate*, Libro primo, 1616).

[3] *Op cit.*, XVII, VII, 51.

assai, secondo lui, sono normalmente i sedicesimi e le terzine di ottavi. Quelli dell'Allegretto sono i trentaduesimi e le terzine di sedicesimi, ma siccome questi valori più brevi (sedicesimi e trentaduesimi) debbono essere eseguiti per la maggior parte del tempo alla stessa velocità, ne risulta che lo stesso tipo di nota è due volte più rapida nell'Allegro assai che non nell'Allegretto, nel tempo Alla breve che non nella misura piena (c), vivace o lento che sia il tempo; il che finisce per voler dire, ad esempio, che gli ottavi di una battuta a ¢ valgono quanto i sedicesimi di una battuta a quattro tempi (c) eseguita alla stessa velocità. Dalla notazione si può ugualmente distinguere l'Allegro assai dall'Allegro moderato o Allegretto. Così nell'Allegro assai il 3/4, il 6/8 e il 12/8 utilizzano degli ottavi, il 3/8 dei sedicesimi; e nello Allegro moderato, due volte meno rapido, le misure di 3/4, 6/8 e 12/8 comportano dei sedicesimi, e il 3/8 dei trentaduesimi. Nei movimenti lenti (Adagio) il principio è lo stesso, tenuto conto delle indicazioni sussidiarie possibili e del segno di misura c oppure ¢, come si è detto sopra.

Tradotti in movimenti metronomici, i tempi dati dal Quantz sono:

Tempo c :

Allegro assai	♩ = 160
Moderato o poco allegro o vivace	♩ = 120
Allegretto	♩ = 80
Adagio cantabile	♪ = 80
Adagio assai	♪ = 40

Tempo ¢ :

Allegro assai	𝅗𝅥 = 160
Allegretto	𝅗𝅥 = 80
Adagio cantabile	♩ = 80
Adagio assai	♩ = 40

Tempo 3/4:

Presto	𝅗𝅥. = 100
Allegro molto (senza sedicesimi)[1]	𝅗𝅥. = 80
Allegro (con sedicesimi)[1]	♩ = 160
Adagio cantabile (con il basso in quarti)	♩ = 80
Adagio cantabile (con il basso in ottavi)	♩ = 40
Adagio assai	♩ = 40
Mesto	♩ = 40
Lento	♩ = 40

Tempo 6/8:

Allegro	♩. = 160

Tempo 12/8

Allegro (senza sedicesimi)[1]	♩. = 160
Alla siciliana	♩. = 53

[1] Nel senso, beninteso, di sedicesimi usati sistematicamente.

Tempo 9/8:

Allegro ♩. = 100

Tempo 4/8:

Allegro ♩ = 160

Tempo 3/8:

Presto ♩. = 100

Allegro molto ♩. = 80

Arioso ♪ = 80

L'Andante in 3/8 può essere eseguito con più « serietà » e con più abbellimenti che non l'Arioso.

In quanto alla musica da balletto, ecco alcuni consigli di Quantz:

Ci sono spesso delle discussioni tra ballerini e orchestra, perché quelli trovano che i musicisti non suonano nel tempo giusto... (*Op. cit.* XVII, VII, 56). *Sarebbe troppo lungo descrivere tutti i caratteri che si possono incontrare nella danza e indicarne tutti i movimenti. Parlerò quindi soltanto di alcuni di essi, dai quali ci si farà un'idea del resto...*[1] *I Francesi si servono del tempo* ¢ *per diverse danze, quali le Bourrées, le Entrées, i Rigaudons, le Gavotte, i Rondeaux, ecc., però lo indicano spesso con un grande 2. E così nel* ¢ *le note dello stesso valore sono due volte più veloci che non nella battuta a quattro tempi* (C) .

[1] In mancanza di illustrazioni musicali, ognuna di queste indicazioni può essere considerata come una media, stabilita in base al tipo più corrente di ciascuna danza a quell'epoca (1750).

— *L'*Entrée, *la* Loure *e la* Corrente *sono eseguite maestosamente, e l'arco viene staccato ad ogni quarto, sia esso puntato o no:*[1] ♩ = 80

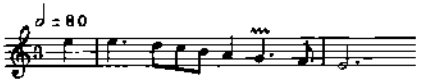
— *La* Sarabanda *si esegue con lo stesso movimento, ma con un'espressione un po' più aggraziata:* ♩ = 80

— *La* Ciaccona[2] *si esegue anch'essa maestosamente:* ♩ = 160

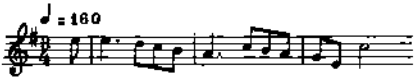
[1] L'antica Corrente francese era scritta in 3/2 e comportava metà, quarti e ottavi. In Italia e in Germania, la Corrente era scritta soprattutto in 3/4 (più raramente in 3/2 o in 3/8), e sarebbe il caso di esaminare se i tre quarti della Corrente tedesca o italiana corrispondono alle tre metà del tempo francese, oppure se questo tempo sia stato scisso in due parti. Nel primo caso, comportando quarti, ottavi e sedicesimi, il movimento ♩ = 80 è proprio quello che Quantz ha prescritto, ma nel secondo caso si deve intendere ♩ = 160 (♪ = 160 nei 3/8).

Ecco due esempi di Correnti a misure scisse, l'una di Haendel e l'altra di J.S. Bach, precedute da modelli francesi a 3/2.

1):

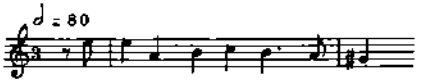


Chambonnières, *op. cit*



Haendel, *Suite n. 4*

2):



Louis Couperin, *op. cit.*

J.S. Bach, *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*

[2] Vi si *passa dal maggiore al minore... dal grave al gaio o dal tenero al vivace, senza mai accelerare né rallentare il tempo* (J.J. Rousseau, *op. cit.*).

— *La* Passacaglia *un po' più velocemente della Ciaccona.*[1]

— *La* Musetta *richiede un'espressione molto tenera:*

in 3/4 . ♩ = 80

in 3/8 . ♪ = 80

— *La* Furia *si esegue con molto fuoco:* ♩ = 160
tanto nel tempo c *quanto nel 3/4, quando quest'ultimo tempo comporti dei sedicesimi.*

— *Il* Rigaudon *e la* Bourrée *si eseguono con gaiezza e con un colpo d'arco molto breve e leggero...: ogni battuta* = 80.

— *La* Gavotta *è piuttosto simile al Rigaudon, ma mantiene un movimento più moderato.*

— *Il* Rondeau *si esegue con una certa calma:*

in ¢ . 𝅗𝅥 = 76

in 3/4 . . . ♩ = 152

— *La* Giga *e la* Canarie *si eseguono con lo stesso tipo di tempo.*

in 6/8 . . ♩. = 160

La Giga *va eseguita con un colpo d'arco breve e brillante, ma nella* Canarie, *le cui note sono sempre puntate, il colpo d'arco si fa più incisivo.*

[1] All'inizio del secolo era il contrario:
La Passacaglia si batte *lentamente in tre tempi uguali...* La Ciaccona *pure, ma più scorrevolmente* (L'Affilard, *Principes très faciles...*, 1717).

— *Il* Minuetto *dev'essere eseguito in maniera, per così dire, da trasportare il ballerino e sollevarlo da terra. Le semiminime sono marcate con un colpo d'arco abbastanza pesante, benché breve:* ♩. = 54 .

— *Il* Passepied *si esegue un po' più leggermente e un po' più rapidamente del Minuetto.*

— *Il* Tambourin *si esegue come la Bourrée o il Rigaudon (*80 per battuta*) ma un po' più rapidamente.*

— *La* Marcia *si esegue con gravità:*

in c . ♩ = 60

in ¢ o in 2 . ♩ = 60

J.J. Quantz, *op. cit.*, XVII, VII, 58

Fin verso la fine del Seicento, gli autori poterono affidarsi agli esecutori per quanto riguardava la scelta del tempo, e ciò specialmente per la musica per organo e strumenti a tastiera in genere. Ad esempio, Titelouze si limita a segnalare che il tempo c va eseguito due volte più lentamente del tempo ¢ (*Hymnes de l'Eglise*, 1623, Prefazione). Frescobaldi (*Fiori musicali*, 1635, « *Al Lettore* ») afferma che l'inizio di tutte le toccate, anche se scritte in crome, può essere eseguito adagio,[1] che si deve suonare pure adagio ogni passaggio espressivo o ornato, e che invece i passaggi scritti in crome, nota contro nota, devono essere eseguiti piuttosto velocemente, benché, egli dice, le Toccate si eseguano a volontà

[1] Nel suo significato primitivo *ad agio*: con comodo, ovvero senza rigore. Questo significato riferito alla parola adagio prenderà più tardi il nome di « rubato ». Molto adagio significa al tempo stesso molto libero per quanto si riferisce al tempo, molto ornato e nel gusto dell'improvvisazione e della ricerca.

e « secondo il gusto del sonatore ». Ma quando si tratta di un pezzo da eseguirsi secondo un tempo misurato, raramente Frescobaldi è più preciso; mantiene invece la stessa riserva, lo stesso rispetto nei riguardi dell'interprete. La sua osservazione sui tempi dei *Kyrie* è caratteristica: *Nelli Kyrie alcuni si potranno sonare con battuta allegra e altri con lenta, come parerà a giudizio di chi sonerà.*

François Roberday (*Fugues et Caprices à quatre parties*, 1660) così conclude il suo *Avvertimento*: *... non mi resta da dirvi altro se non che i Capricci si debbono eseguire, in quanto al tempo, con discrezione e molto lentamente,*[1] *nonostante il fatto che siano scritti in ottavi e sedicesimi.*

Nicolas Lebègue (*op. cit.*), allineandosi con le nuove tendenze, non si rivolge più all'artista:

È mio disegno, in quest'opera, dare al pubblico qualche conoscenza del modo con cui attualmente si suona l'organo a Parigi... Auspicherei vivamente che tutti quelli che mi faranno l'onore di suonare questi pezzi volessero suonarli secondo la mia intenzione, con il movimento proprio di ciascun pezzo...

[1] Si riveda a pag. 136-137 la definizione del « molto lentamente » di Muffat, contemporaneo di Roberday, per il tempo 2 o ₵ raffrontato al Presto degli italiani in tempo C. Nell'approssimativa ricerca dei tempi, non si deve perder di vista il fatto che i termini antichi si applicano sempre al vero e proprio « battere » della misura non suddivisa, ma al contrario semplificata: la battuta veloce composta da tre movimenti era detta « a due tempi ineguali »; questi due tempi erano compresi in un solo movimento.

In Italia i musicisti d'orchestra battevano la misura con la punta del piede (semplificavano, ad esempio, la misura di quattro tempi, battendo solo due tempi). Ma invece di dividere la battuta a metà, battendo il primo e il terzo tempo, essi non accentuavano che i primi due, come se il terzo e il quarto fossero in levare. Questo procedimento dovette per forza imprimere un carattere particolare alla musica così battuta.

Il Preludio[1] *e il* Plein jeu *devono essere eseguiti gravemente...*

Il Plein jeu del Positivo *leggermente.*

Il Duo *molto arditamente e leggermente:*

Il Dessus de Cromorne[2] *dolcemente e gradevolmente imitando il modo di cantare...*

Il Cornetto *molto vivacemente e gaiamente...*

Il Basso di Tromba *vivacemente...*

La Voce umana *un po' lentamente imitando il modo di cantare...*

*L'*Eco *decisamente e velocemente...*

La Tierce *o il* Cromorne en Taille[3] *gravemente...*

Chi facesse fatica a fare certi trilli troppo difficili, potrà eliminarli, se desidera che le mani non siano in alcun modo sforzate, purché i tempi siano sempre molto esattamente rispettati.

André Raison (*Livre d'orgue*, 1688) dà a sua volta parecchie indicazioni di movimento, alle quali aggiunge delle precisazioni sul modo di suonare:

Come si deve rendere il movimento e il carattere di ogni pezzo:

Il grand Plein jeu[4] *va suonato molto lentamente; si devono legare gli accordi gli uni agli altri, mai alzare un dito senza che l'altro contemporaneamente si abbassi,*[5] *e l'ultima battuta dev'essere sempre assai lunga.*

[1] È il caso di distinguere il Preludio misurato, di cui si parla qui, dal Preludio non misurato, di cui si parlerà a pag.

[2] Soprano di Cromorno (n.d.t.).

[3] Tenore di Cromorno (n.d.t.).

[4] Ripieno del Grand organo (n.d.t.).

[5] Indicazione utile per il suo carattere d'eccezione.

Il petit Plein jeu[1] *dev'essere suonato con leggerezza, e ben legato.*

Il Duo *va suonato velocemente, in modo libero e chiaro, e bisogna puntarlo quando è scritto in crome.*[2]

Il Récit[3] de Cromorne *o* de Tierce *dev'essere eseguito assai teneramente: rallentare le cadenze, soprattutto quella finale.*

Il Cornet *si esegue velocemente; animato e ben legato, rallentando le cadenze, soprattutto quella finale.*

Il Basso di Tromba, *di* Cromorno *o di* Terza, *si suonano con decisione e chiarezza; bisogna animarli molto.*

Citiamo infine J. Boyvin (*Second livre d'orgue*, 1700):

... *Le* Fughe *si devono eseguire lentamente.*

I Duo *richiedono movimento e gaiezza.*

Le Tierces, *i* Cromornes en Taille *e tutti i* Récits, *molta tenerezza e imitazione della voce.*

I Bassi di Tromba *e il* Cromorno, *un'esecuzione chiara e decisa.*

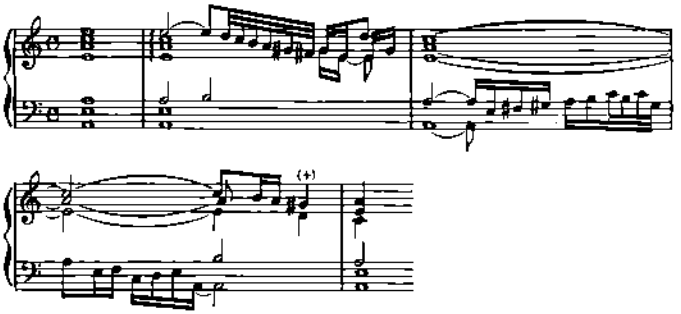
I Dialoghi, *decisione e bravura.*

Il Preludio non misurato

Specialmente sul liuto e sul clavicembalo, il Preludio non misurato, in auge nel Seicento, corrisponde in Francia alla Toccata italiana da cui differisce, a prima vista, per la speciale notazione apparentemente in semibrevi; ma nell'esecuzione richiede il medesimo carattere d'improvvisazione, la stessa vitalità.

[1] Ripieno del Positivo (n.d.t.).
[2] Suonare le crome ineguali.
[3] Soprano (n.d.t.).

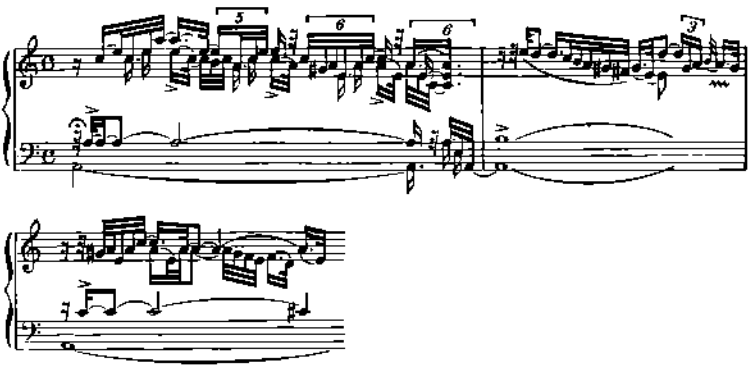
Esempio:



Froberger, *Toccata in la minore*, II libro, 1620–1667

Louis Couperin, *Sixième Prélude*, ms. Bannyn
della Bibliothèque Nationale di Parigi

Le curve allungate indicano delle note tenute, ogni legatura implica un prolungamento della prima nota rispetto alle seguenti, ovvero, approssimativamente:



Il Recitativo alla francese

Più di quanto si immagini oggigiorno, i *récits* della musica vocale si cantavano in altro tempo e in tutt'altro spirito delle Arie.[1] Benché necessariamente « misurati » quand'erano accompagnati dall'orchestra, questi recitativi erano comunque concepiti per dare la stessa impressione d'emancipazione dalla misura che dava il recitativo libero, con i conseguenti costanti mutamenti di tempo, caratteristici dello stile francese, che permettevano una naturalezza incomparabile; e la musica, lungi dal dover passare in second'ordine, come nel « recitativo secco », poteva invece mettere tutte le sue risorse al ser-

[1] La musica d'opera, in particolare, sprofonda nella monotonia se l'ascoltatore non discerne immediatamente questa differenza.

vizio della prosodia.[1]

Questa maniera francese era « vivace senz'essere bizzarra », come dice Lecerf de la Viéville a proposito di quanto Lulli esigeva dai suoi interpreti per i recitativi (*Comparaisons de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1704-1705).

Nel Settecento, Telemann rispondeva a Graun, ostile ai mutamenti di tempo della maniera francese: *Es laüft alles nach einander fort, wie Champagnerwein* (Tutto ciò scorre come lo Champagne).

[1] « Mesuré »: *questa parola corrisponde all'italiano « a tempo » o « a battuta », e si usa, venendo da un recitativo, per segnare il punto in cui si deve cominciare a cantare in misura (ovvero a tempo)* (J.J. Rousseau, *op. cit.*).

La parola « *Mesuré* » implicava al tempo stesso il ritorno delle convenzioni ritmiche usuali (l'ineguaglianza dei valori più brevi, tra l'altro) tanto che a volte la si usava per significare proprio tali convenzioni.

Quando Titelouze vuole assicurarsi che gli esecutori delle sue opere non omettano di applicarle e di introdurre gli abbellimenti correnti, lo fa in questi termini:

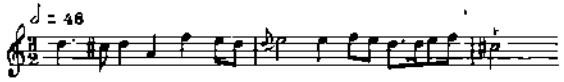
La « mesure » (*la battuta*) *e gli accenti sono raccomandabili tanto alle voci quanto agli strumenti* (Titelouze, *Hymnes de l'Eglise*, 1623).

Esempi illustrati

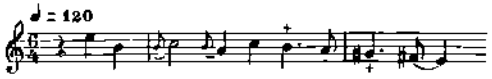
Trattati o Metodi[1] *riferentisi al pendolo*

a) Esempi dati dagli autori di Metodi o Trattati.

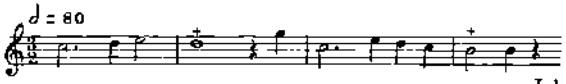
Aria molto grave



Aria grave in rondeau

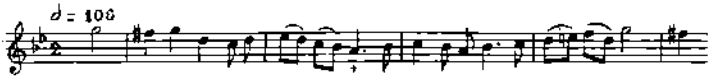


Aria tenera



L'Affilard (1717)

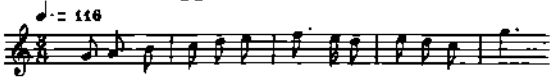
Aria gaia in rondeau



[1] Ai movimenti dati dai maestri di musica, gli antichi trattati di coreografia aggiungono delle precisazioni utili per ritrovare il carattere delle danze dal punto di vista musicale. Esempi:

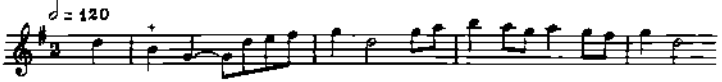
Nelle arie in due tempi e in tre tempi, si fa un passo per ogni battuta mentre nei quattro tempi se ne fanno due. Osservo tuttavia che quelli che hanno danzato la Corrente hanno fatto due passi per ogni battuta, di cui il primo occupa i primi due tempi e il secondo soltanto il terzo tempo; e nel Minuetto hanno fatto un solo passo ogni due battute (Bacquoy-Guédon, *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse*, fine del XVIII secolo).

Aria molto leggera

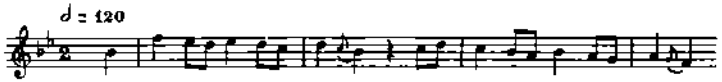


La Chapelle

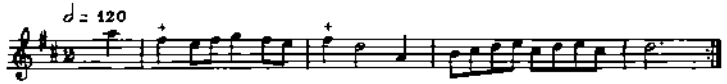
Allemanda (in due tempi)[1]



Bourrée

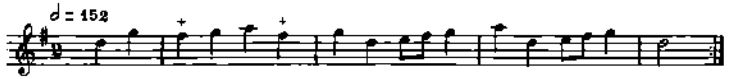


L'Affilard

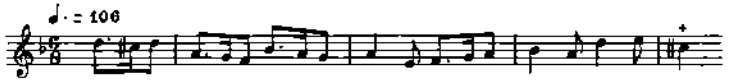


La Chapelle

Branle

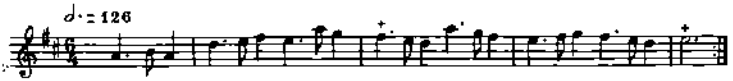


Canarie in rondeau



L'Affilard

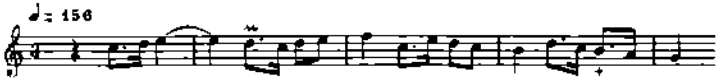
Canaria



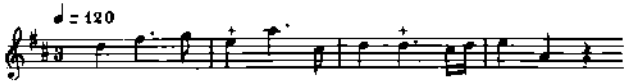
La Chapelle

[1] In quattro tempi: ♪ = 120.

Ciaccona

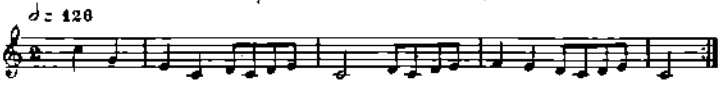


L'Affilard



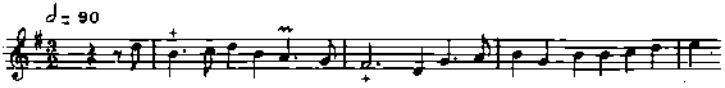
La Chapelle

Controdanza (*Les Capucins de Meudon*)



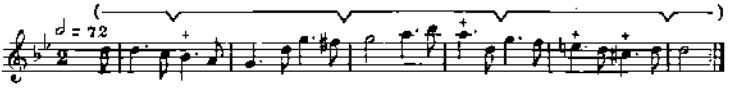
Choquel

Corrente



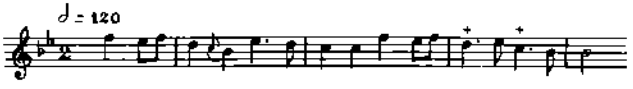
L'Affilard

Gagliarda



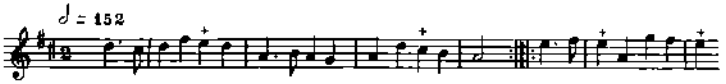
La Chapelle

Gavotta



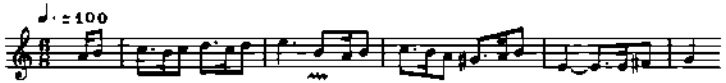
L'Affilard

[1] La linea sopra il rigo indica come la stessa Gagliarda può essere eseguita in tre tempi.

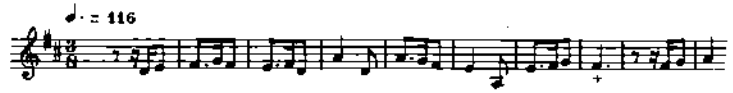


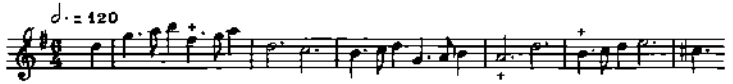
La Chapelle

Giga



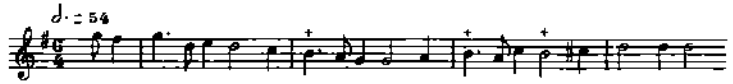
L'Affilard





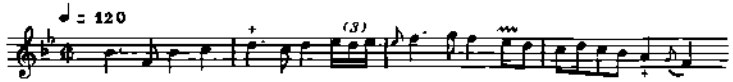
La Chapelle

Loure

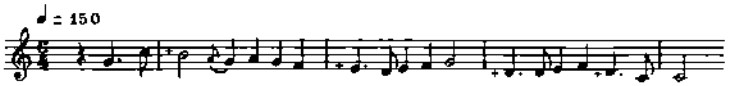


La Chapelle

Marcia

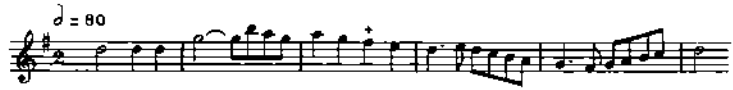


Marcia in Rondò



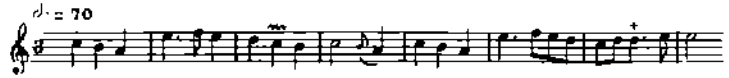
L'Affilard

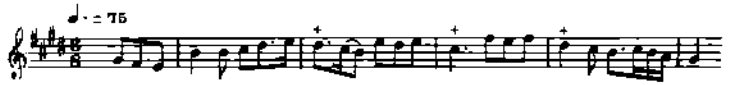
Marcia



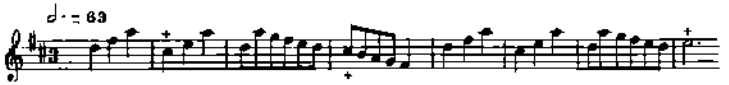
La Chapelle

Minuetto

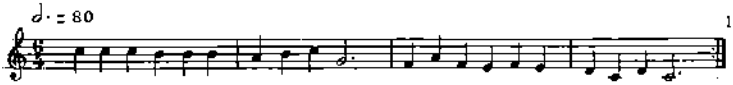




L'Affilard



La Chapelle



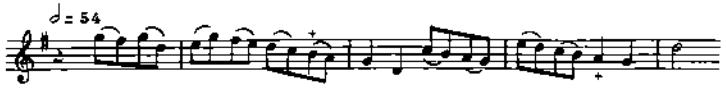
Choquel

[1] *Qualcuno potrà stupirsi nel vedere che applico il Minuetto a questo tipo di misura mentre il Minuetto non è mai stato scritto se non nel tempo segnato 3, che è il tempo ternario semplice... Senza pregiudizio per l'uso generalmente seguito fino ad oggi, ritengo preferibile applicare questo tempo 6/4 al Minuetto piuttosto che quello ternario semplice: e ciò perché, siccome il passo di Minuetto assorbe due battute di tre tempi ciascuna — dato che i Maestri di danza fanno battere il Minuetto in due tempi, ciascuno dei quali si compone di una misura ternaria, per ciascun passo — sarebbe molto meglio mettersi d'accordo con loro su questo punto, soprattutto trattandosi di un pezzo di Sinfonia che è più di loro competenza che non di competenza dei musicisti.*

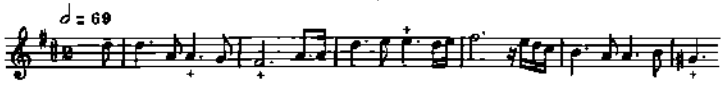
La misura ternaria è del resto così affrettata per il vero e proprio movimento del Minuetto, che la mano non ha il tempo necessario per marcare ogni tempo secondo il triangolo che forma questo tipo di battuta, così che battendo il Minuetto in 6/4 si eliminerebbero tutti gli inconvenienti e si potrebbe trovare il vero movimento del Minuetto per mezzo del pendolo (22 pollici) (Choquel, *La Musique rendue sensible par la mécanique*; Parigi, 1762).

... Nel Minuetto facciamo battere soltanto le battute, a due a due... occorre battere forte nel maggiore e piano nel minore, senza però rallentare il movimento. (Bacquoy-Guédon, *op. cit.*).

Musetta (in rondò)

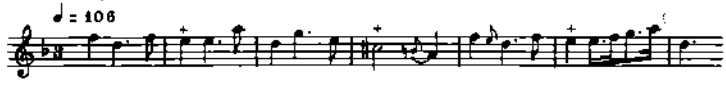


Ouverture (*Entrée* di Balletto)

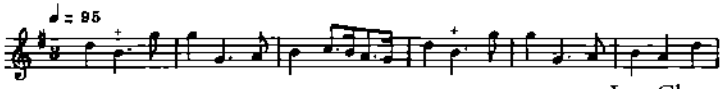


La Chapelle

Passacaglia

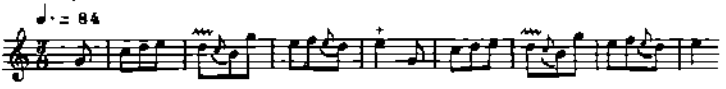


L'Affilard

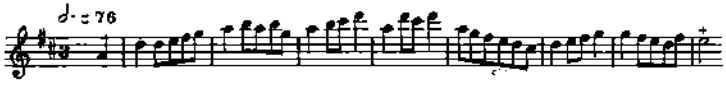


La Chapelle

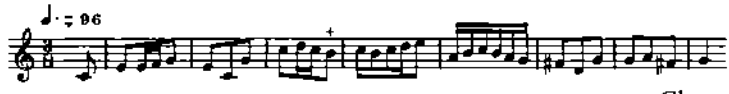
Passepied



L'Affilard

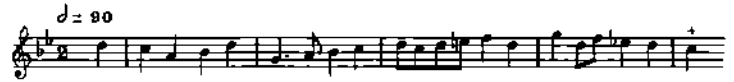


La Chapelle

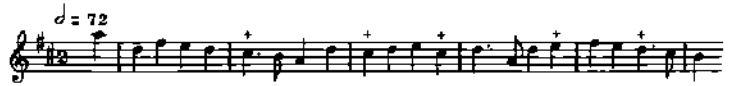


Choquel

Pavana

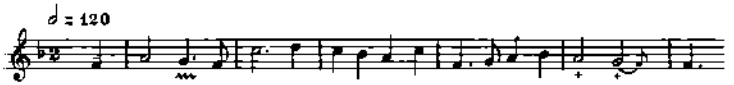


L'Affilard

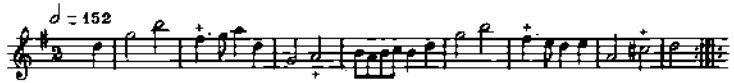


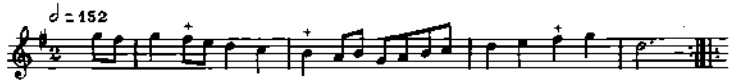
La Chapelle

Rigaudon



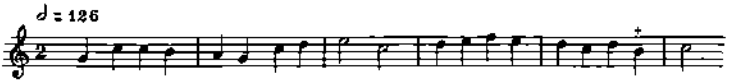
L'Affilard





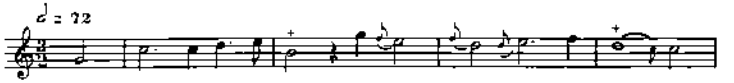
La Chapelle

Rigaudon (di Provenza)



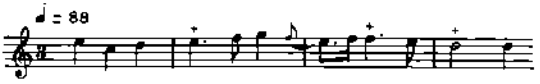
Choquel

Sarabanda



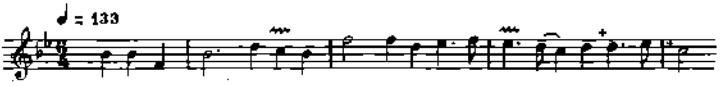
L'Affilard

Sarabanda (in rondò)



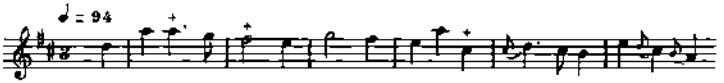
L'Affilard

Sarabanda

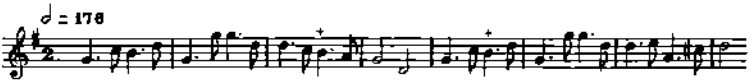


L'Affilard

Sarabanda



Tambourin



La Chapelle

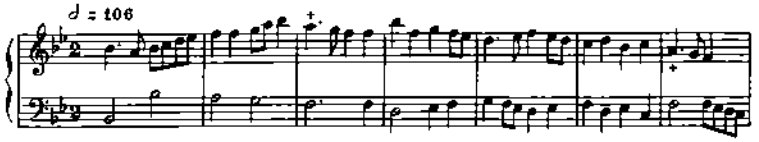
IV - PAGINE DI AUTORI CELEBRI

IV - PAGINE DI AUTORI CELEBRI

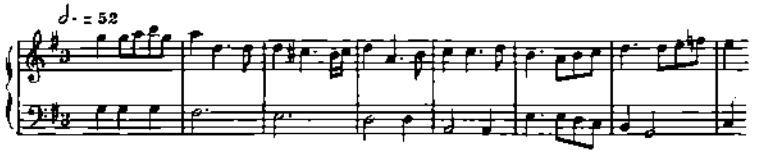
LULLY

Fêtes d'Amour et Bacchus, 1672

La Mariée Onzembray

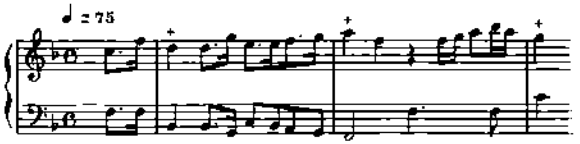


Chaconne des Arlequins Onzembray



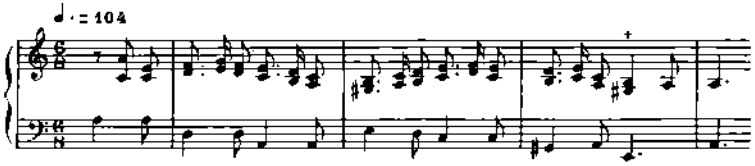
Alceste, 1674

Démons Onzembray



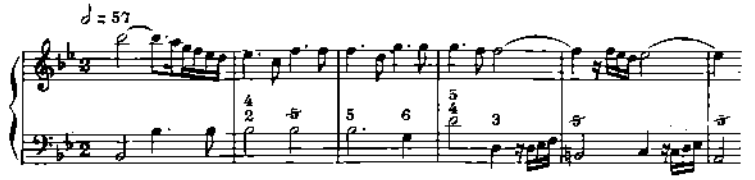
Thésée, 1675

Deux vieillards — Choquel

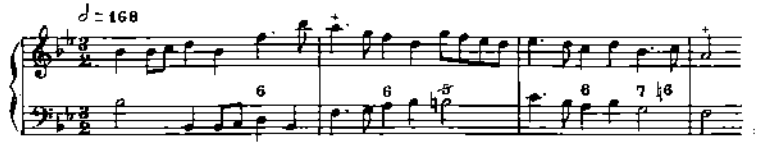


Atys, 1676

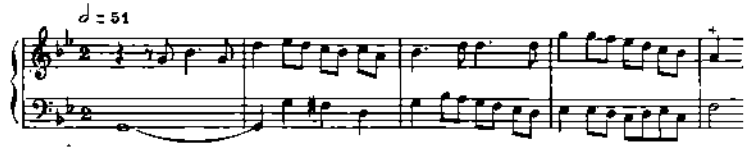
Songes funestes I — Onzembray



Songes funestes II — Onzembray

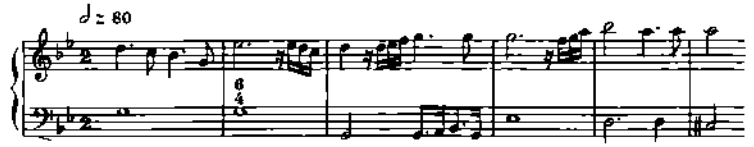


Allons, allons accourez
Acte I, sc. 2 — Sauveur



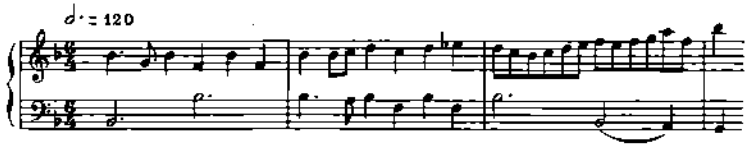
Psyché, 1678

Démons Onzembray



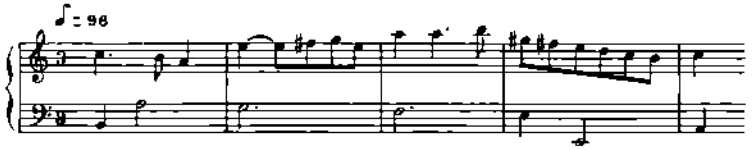
Proserpine, 1680

Démons Onzembray

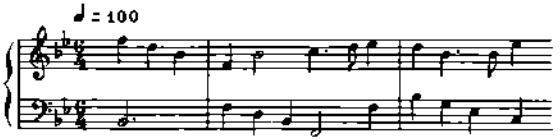


Persée, 1682

Passacaille
(Acte IV) Onzémbray

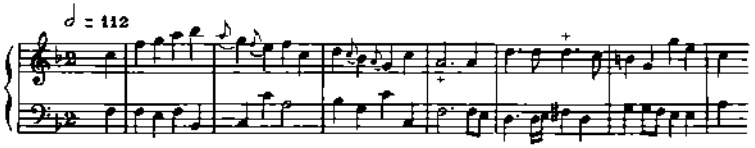


Divinités de la terre Onzembray

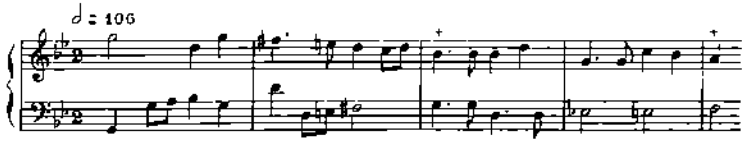


Phaéton, 1683

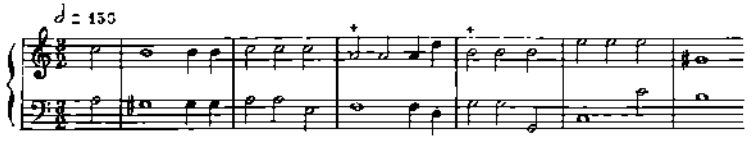
Bourrée — Onzembray



Le Printemps — Onzembray

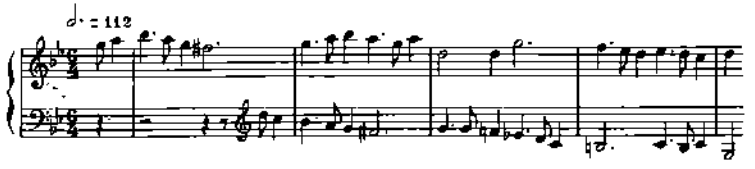


Hélas! une chaîne... — Choquel



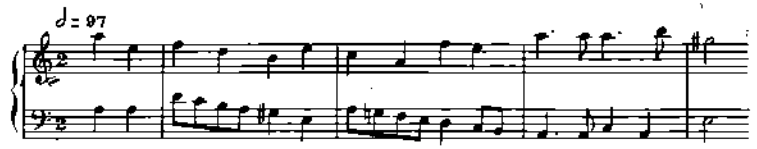
Amadis, 1684

Gigue — Onzembray

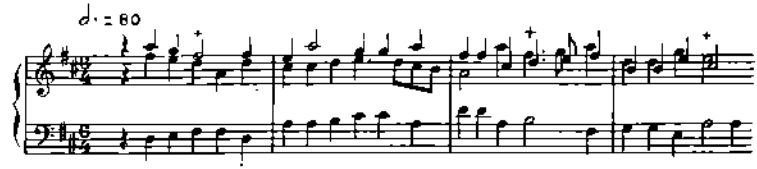


Roland, 1685

Gavotte — Onzembray



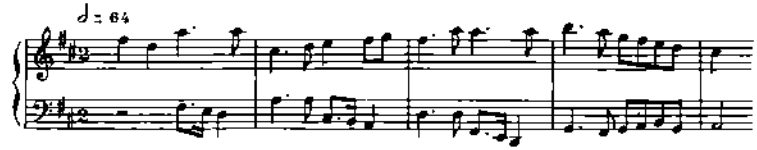
J'abandonne ma gloire — Choquel



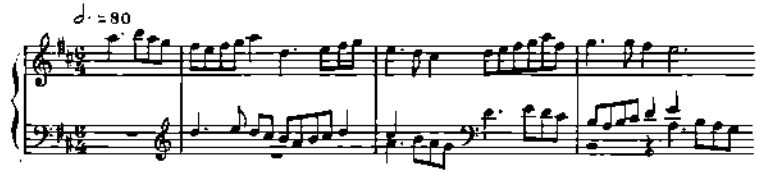
COLASSE

Thétis et Pélée, 1689

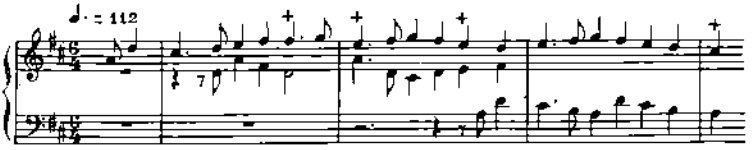
Ouverture — Onzembray



Ouverture (*suite*) — Onzembray



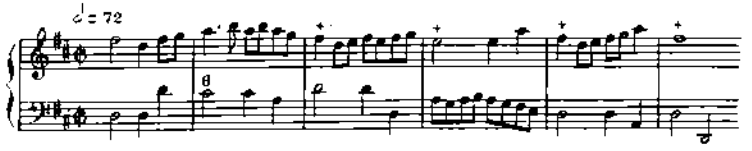
Loure Onzembray.



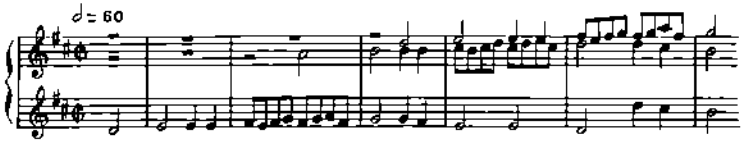
LALANDE

Te deum, 1684[1]

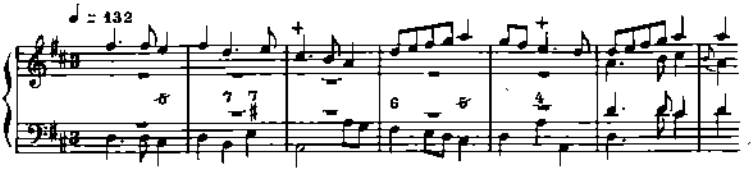
Ouverture « *Symphonie* »



Te Deum

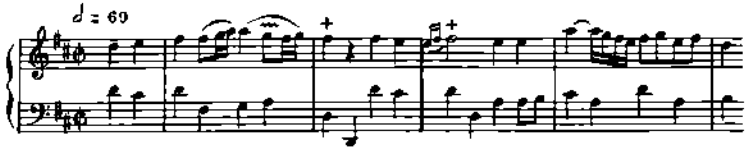


Te aeternum

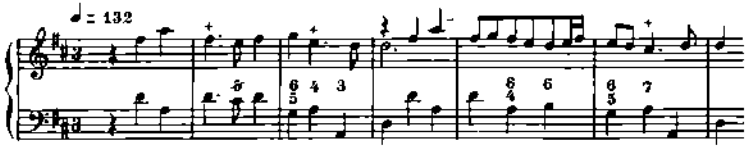


[1] Movimenti metronomici stabiliti in base a un minutaggio dettagliato dell'epoca (Conservatorio di Parigi, H 400 D).

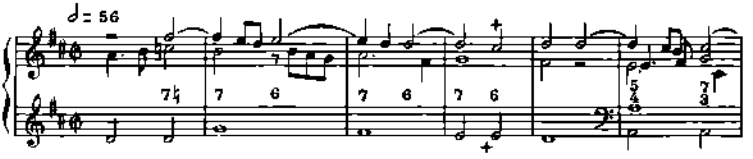
Tibi omnes



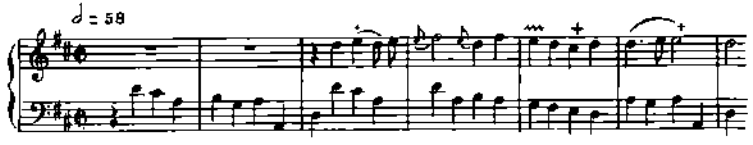
Tibi cherubin



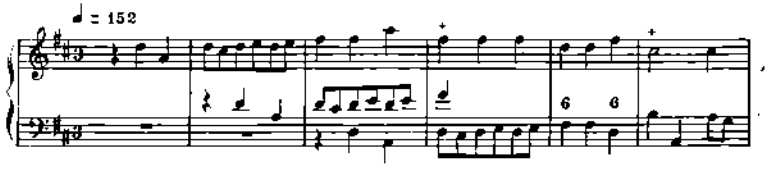
Sanctus



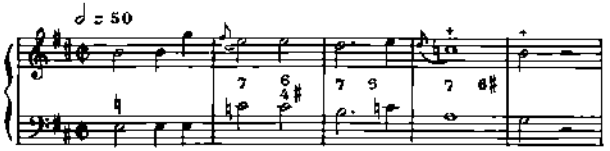
Te Gloriosus (duo)



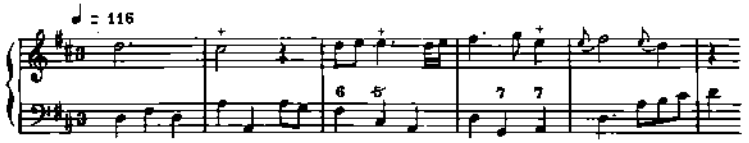
Te per orbem



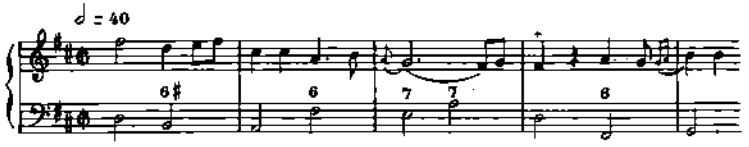
Patrem



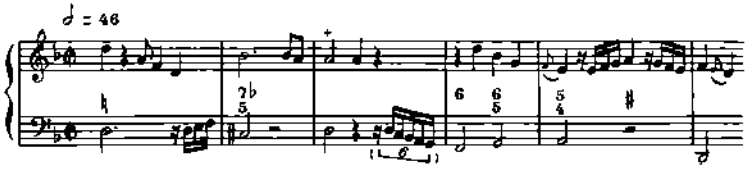
Tu Rex



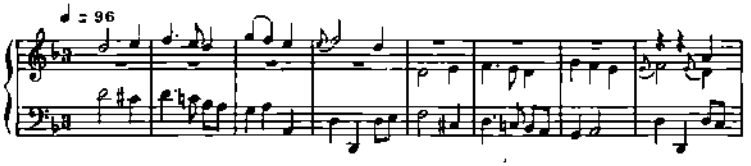
Tu ad liberandum



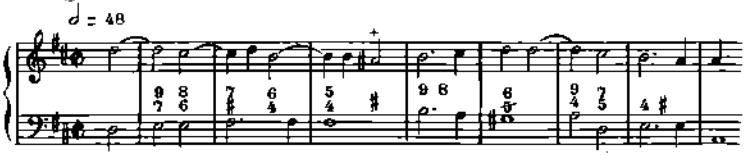
Tu devicto



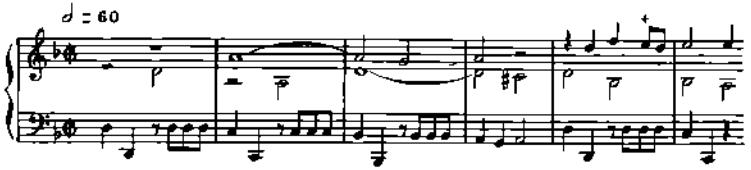
Tu ad dexteram



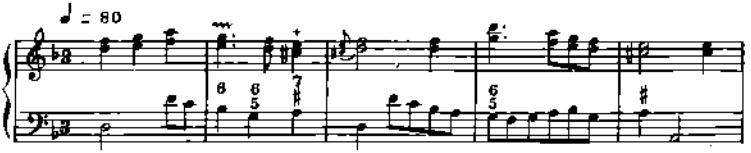
Te ergo



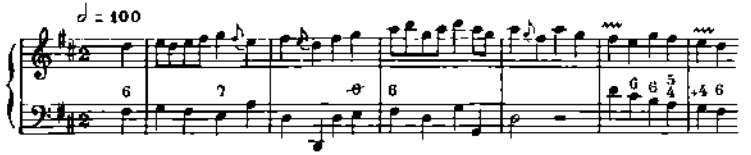
Aeterna fac



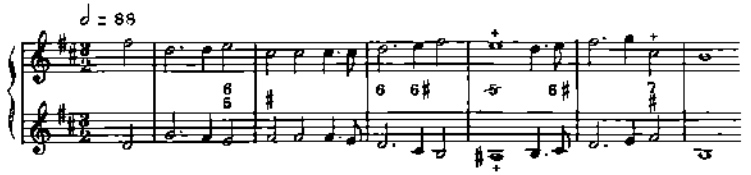
Salvum fac



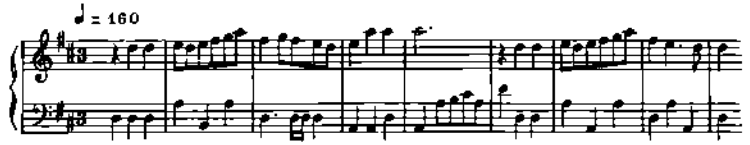
Et Rege Eos



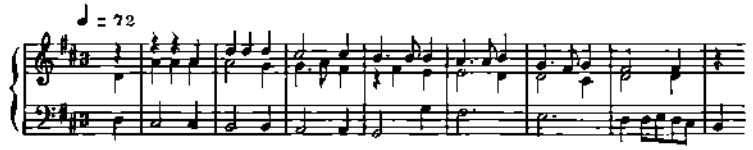
Per singulos Dies



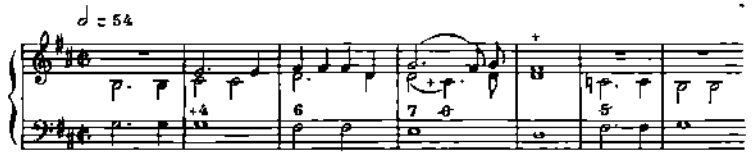
Et laudamus



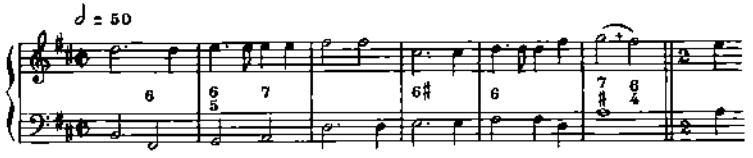
Dignare



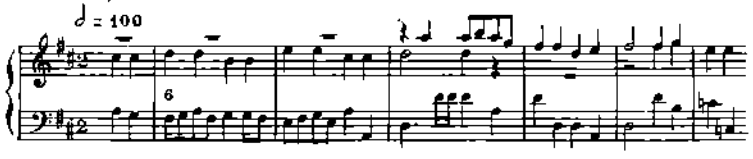
Miserere



In te Domine speravi

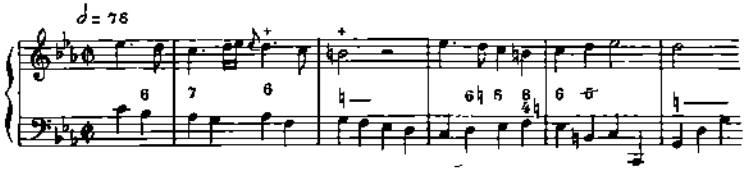


Non confundar in aeternum



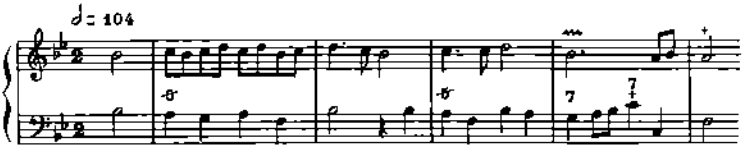
Miserere, 1687[1]

Amplius lava me — Choquel



Dominus Regnavit, 1704

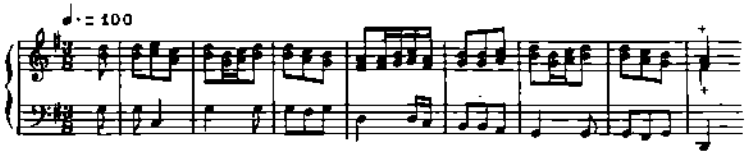
Lux orta est — Choquel



CAMPRA

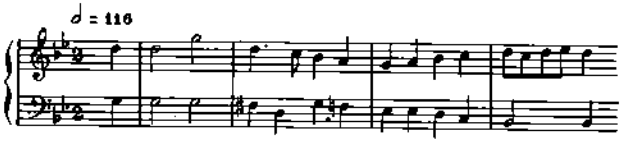
L'Europe galante, 1697

Passepied — Onzembray

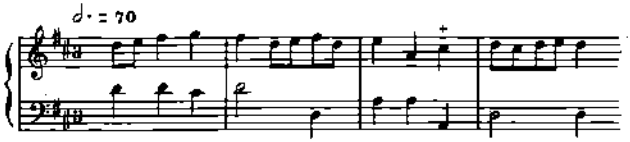


[1] Trattati riferentisi al pendolo.

Rigaudon Onzembray

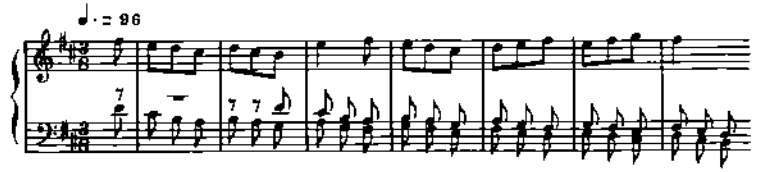


Menuet Onzembray



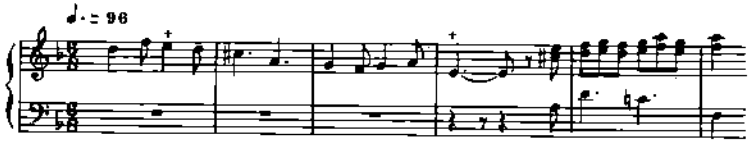
Tancrède, 1702

Duo Choquel



Les Fêtes vénitiennes, 1710

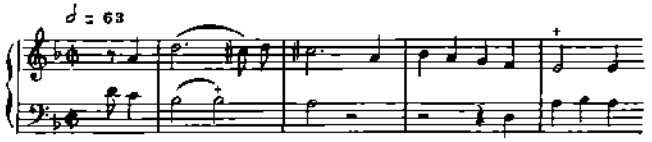
Air Choquel



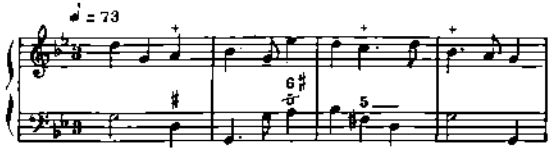
DESTOUCHES

Issé, 1697

« Heureuse paix » Choquel

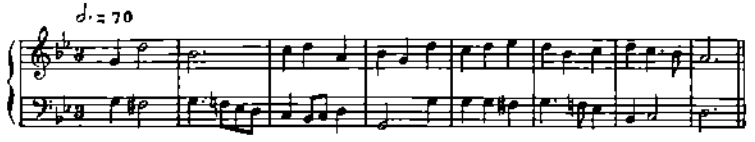


Sarabande Onzembray



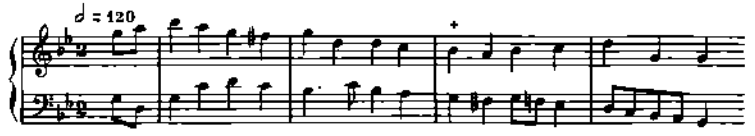
Marthésie, 1699

Menuet Onzembray



Omphale, 1701

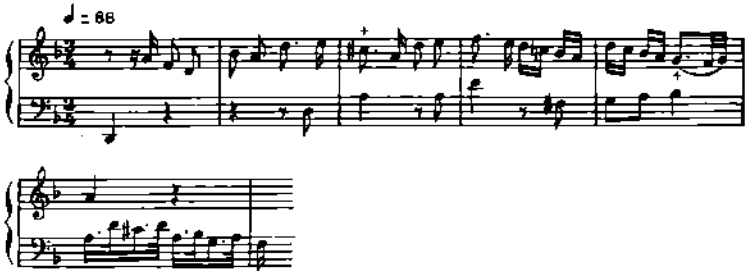
Bourrée Onzembray



CLÉRAMBAULT

Alphée et Aréthuse, 1713

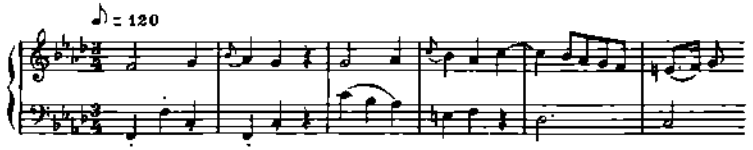
Ariette Choquel



HAYDN

« *Le ultime sette Parole* », *1785, 4° tempo*

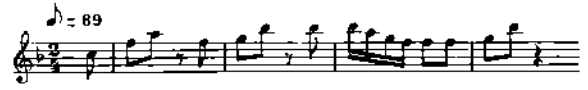
Largo Crotch[1]



[1] *Remarks on the terms, at present used in music, for regulating the time* in « Monthly Magazine », dicembre 1799 - gennaio 1800, pagg. 841-943. Anche Haendel è citato da Crotch, ma i movimenti che egli dà non sono del tutto attendibili. Invece di dare i tempi secondo tradizioni del tempo di Haendel, Crotch ci trasmette i movimenti delle esecuzioni con organici giganteschi inaugurati all'abbazia di Westminster nel 1748. Essi illustrano il fenomeno di rallentamento già menzionato (nota 1 pag. 135). Si veda in proposito l'appendice a pag. 183 nonché la nota biografica su Crotch a pag. 191.

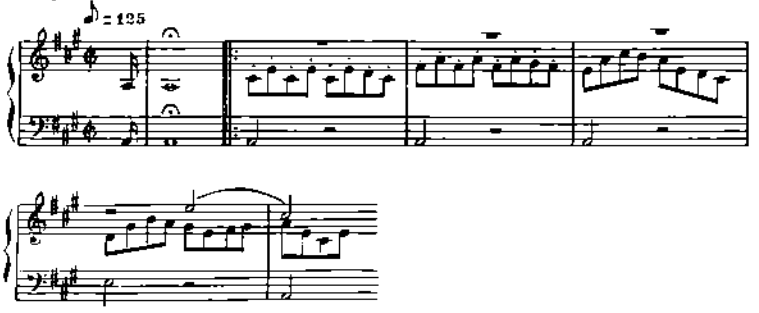
Trio Opus 42, Finale

Adagio — Crotch



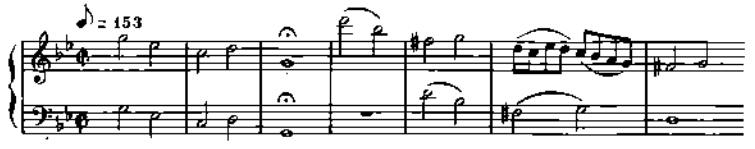
« Le ultime sette Parole », 5° tempo

Adagio — Crotch



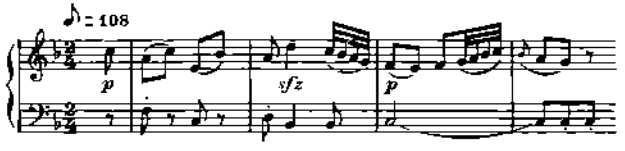
« Le ultime sette Parole », 6° tempo

Lento — Crotch



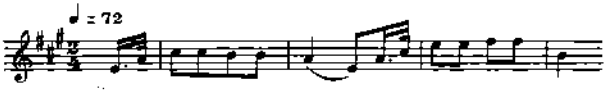
Sinfonia in do

Andante — Crotch



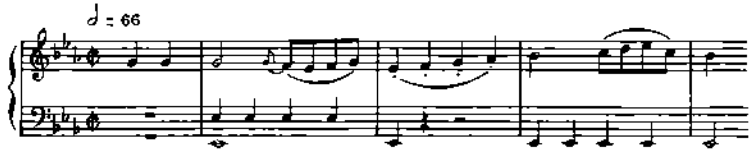
Sinfonia « L'imperiale »

Andante[1] Crotch



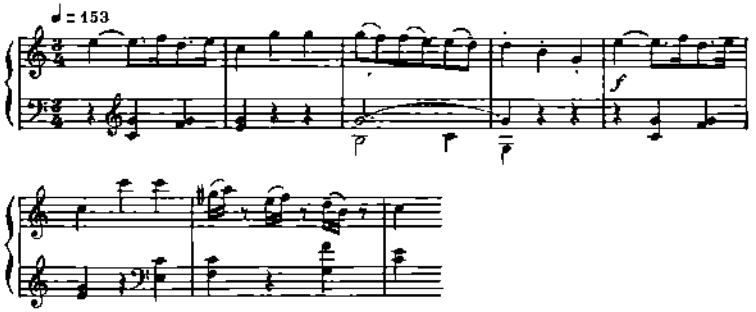
Sinfonia « La Reine »

Andantino Crotch



Sonata per pianoforte, op. 17, n. 4

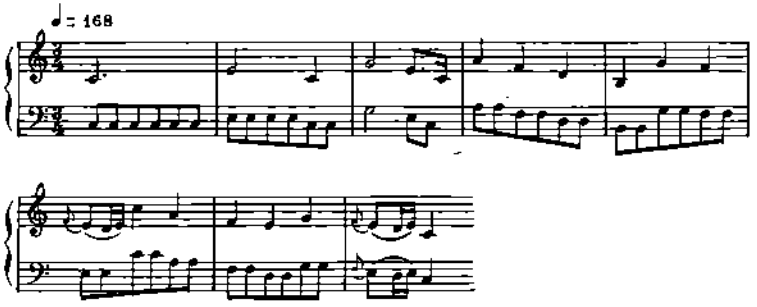
Allegro Crotch



[1] 𝅘𝅥𝅮 = 72 secondo Crotch. È verosimilmente un errore di stampa (v. l'Adagio in 2/4 poco sopra).

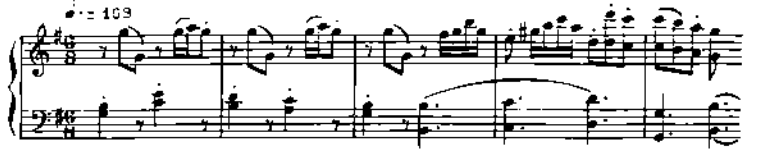
Sinfonia « Roxolane », 1° tempo

Vivace Crotch



Sonata per pianoforte, op. 17, n. 2. Finale

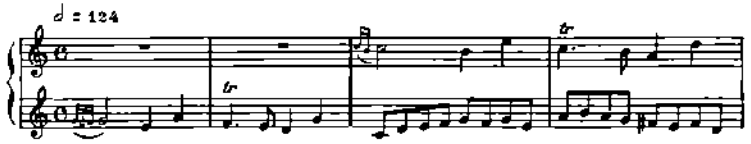
Prestissimo Crotch



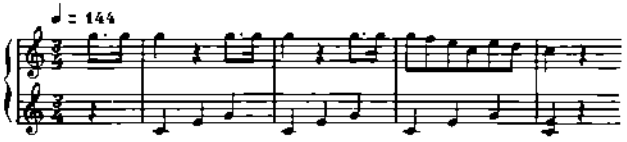
Movimenti dati da Haydn stesso

Ecco alcuni esempi di « tempi » rilevati su un orologio musicale costruito e regolato con la collaborazione del compositore:

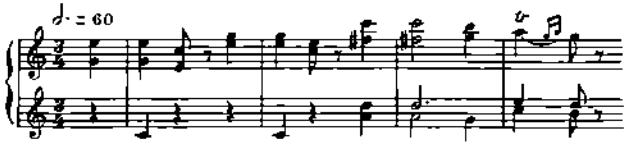
Fuga



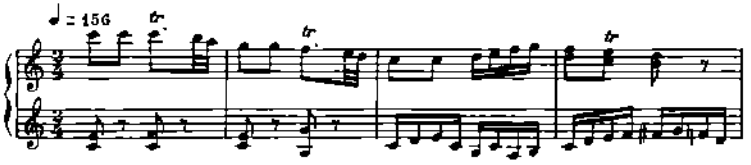
Der Wachtelschlag (vedere *Opus* 54, n. 2)



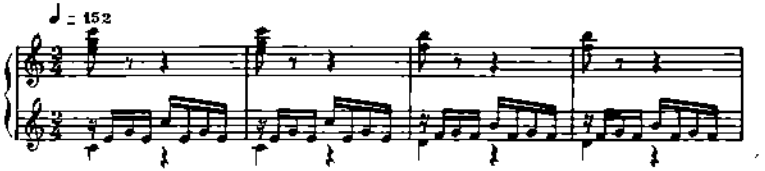
Menuet



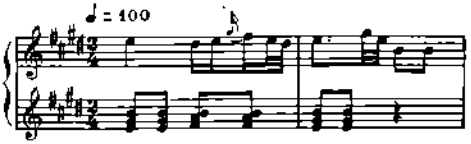
Vivace



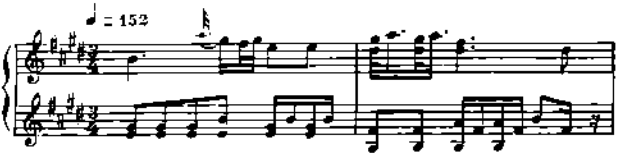
Allegro moderato



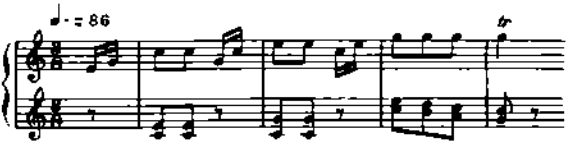
Andante



Allegro



Presto

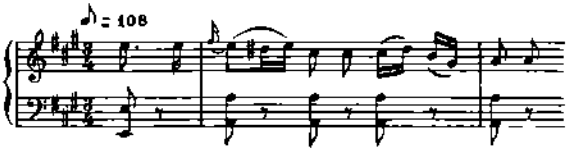


La « musica meccanica » offre ben altri esempi di « registrazioni » di Maestri: Mozart, Gluck (pendolo di Maria Antonietta) ecc. Ma l'autenticità dei tempi non è così sicura come nell'« orologio con flauti » di Haydn.

J. C. BACH

« *La Clemenza di Scipione* », 1778[1]

Larghetto — Crotch



[1] Con riferimento al pendolo.

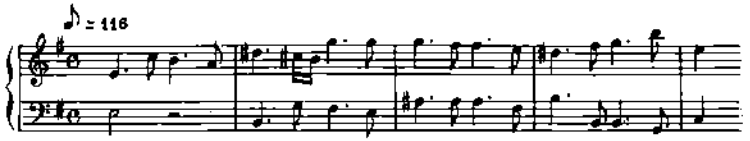
APPENDICE

Haendel nelle esecuzioni della fine del Settecento[1]

Il Messia, 1742

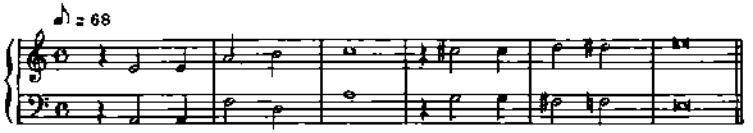
Grave — Crotch

Ouverture



Grave — Crotch

Since by man

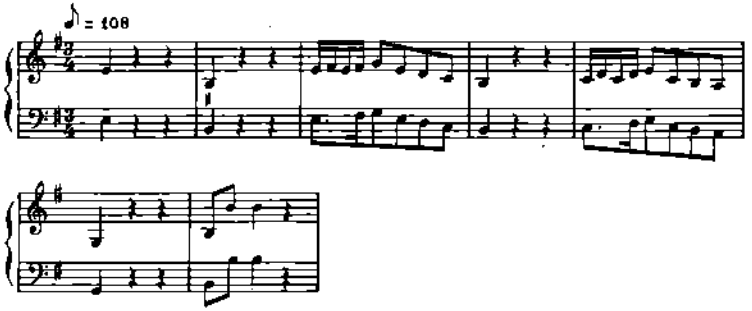


[1] Vedere nota 1 pag. 174.

Radamisto, 1720

Largo — Crotch

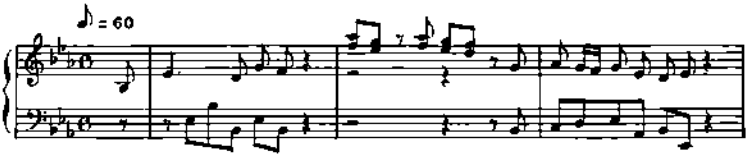
Sommi Dei



Il Messia

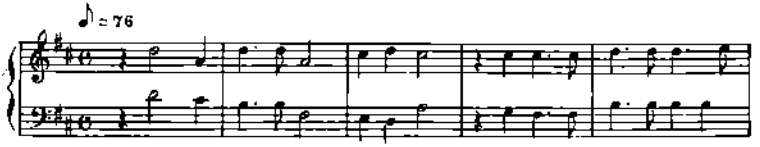
Largo — Crotch

He was despised



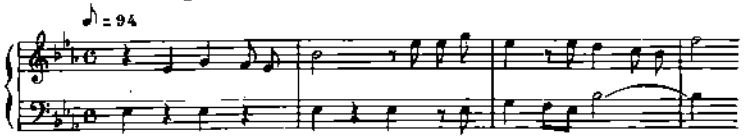
Largo — Crotch

Worthy is the lamb



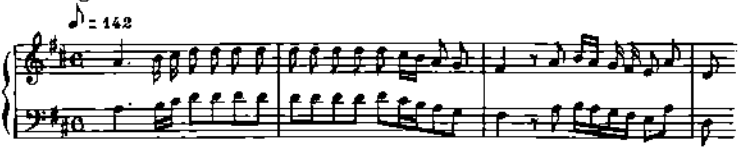
Larghetto a tempo ordinario — Crotch

Their sound is gone out



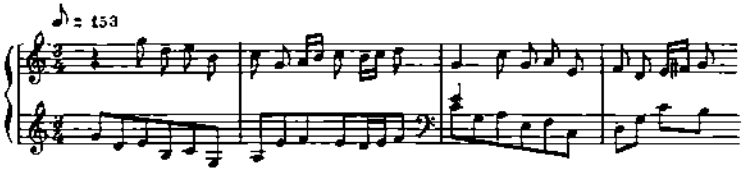
Larghetto — Crotch

Blessing and honour



Larghetto — Crotch

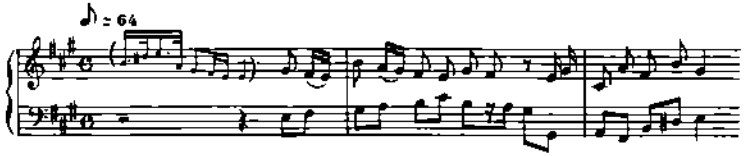
Let us break their bonds



Muzio Scevola, 1721

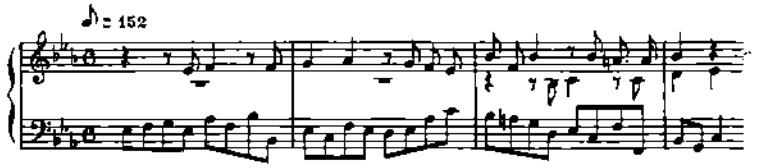
Adagio — Crotch

Il confine della vita



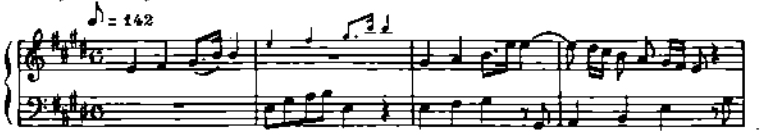
Andante — Crotch

O Death



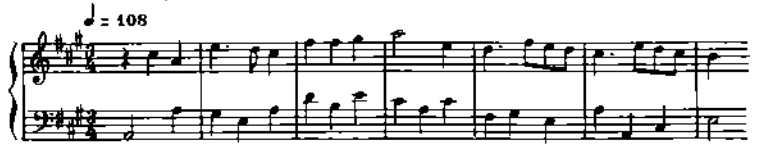
Allegro — Crotch

Every Valley



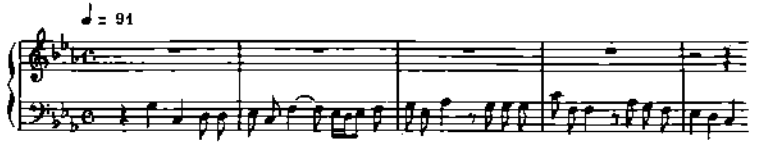
Allegro — Crotch

And the glory of the Lord



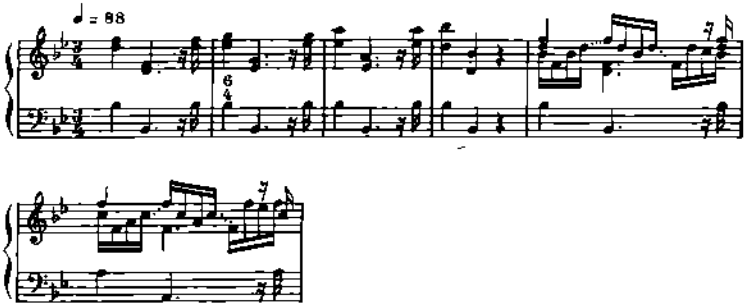
Allegro — Crotch

He trusted in God



Concerto per oboe n. 2

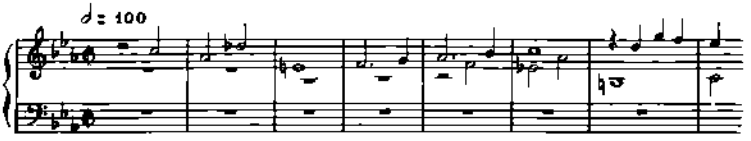
Vivace — Crotch



Il Messia

Alla breve — Crotch

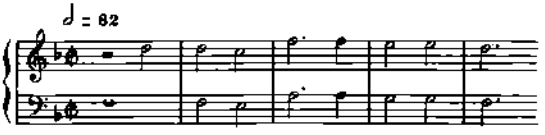
And with his stripes



« *Salomon* », 1748

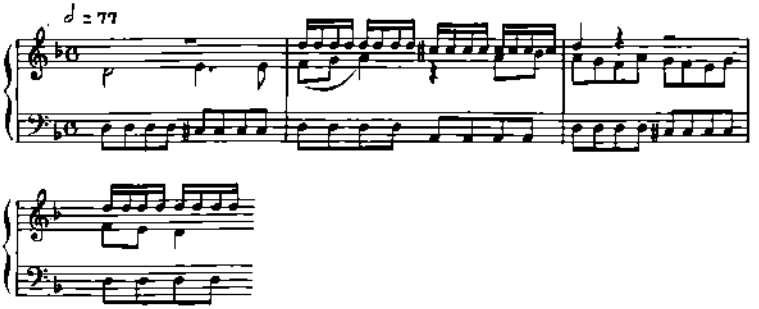
Alla breve — Crotch

Throughout the land



Prestissimo Crotch

But who may abide



NOTE BIOGRAFICHE

L'Affilard (Michel). Cantore della Sainte-Chapelle du Palais di Parigi (1679) e quindi della Cappella del Re (1696). Stimatissimo maestro di canto. Il suo Metodo *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* ebbe grande successo e numerose edizioni.

Bach (Carl Philipp Emanuel, 1714-1788). C.Ph.E. Bach, il cui trattato *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Trattato sulla vera arte di suonare gli strumenti a tastiera), apparve pochi anni dopo quello di J.J. Quantz, era minore di Quantz di diciassette anni. Mentre Quantz riassumeva il mezzo secolo appena concluso, C.Ph.E. Bach era proteso verso l'avvenire. Notevole pedagogista, non influì soltanto sugli allievi che educò e formò ma, come dice William J. Mitchell nella presentazione dell'ultima riedizione del *Versuch* (Norton, 1949),

... la sua reputazione come caposcuola fu decisamente raggiunta attraverso le sue composizioni e il suo Trattato. Quest'ultimo era definito da Haydn « scuola di tutte le scuole ». E Mozart, Beethoven, Clementi aggiunsero la loro testimonianza affermando unanimemente che la musica di C.Ph.E. Bach richiedeva di essere studiata, non soltanto eseguita. Beethoven, dopo aver sentito suonare il giovane Czerny nel 1801 si volse verso suo padre e gli disse: « Vostro figlio ha talento, lo prendo come allievo. Mandatemelo una volta alla settimana. Non mancate di procurarvi il libro di Emanuel Bach sulla vera arte di suonare gli strumenti a tastiera, così che possa portarlo con sé alla prima lezione ».

Da parte sua, Czerny riferisce che il metodo di insegnamento di Beethoven seguiva da vicino quello del Versuch. *Tutti quegli uomini, specialmente Haydn che aveva scoperto C.Ph.E. Bach nella sua giovinezza e non l'aveva mai dimenticato, possono essere considerati allievi di C.Ph.E. Bach nel senso lato della parola.*

Bourgeois (Loys). Nato a Parigi verso il 1510. Fu uno dei primi musicisti che armonizzarono i salmi francesi su parole di Clément Marot. Compose inoltre melodie per alcuni dei suoi salmi. Viveva a Ginevra tra il 1545 e il 1557.

Chapelle (Jacques-Alexandre de la). Musicista della metà del Settecento. Di lui ci è pervenuto un libro d'*Airs à chanter* (Ballard, 1735), una « Cantatille »[1] intitolata *Les plaisirs de la campagne*. La sua opera in-

[1] Breve cantata (n.d.t.).

titolata *Les vrais principes de la Musique...* (1736) fu più volte ristampata.

CHOQUEL (Henri Louis). Avvocato al Parlamento della Provenza. Autore del trattato *La Musique rendue sensible par la méchanique*, ovvero *Nouveau Système pour apprendre facilement la Musique soi-même, ouvrage utile et curieux*. (1759). Morì a Parigi nel 1767.

CORRETTE (Michel) (1709-1795). Compositore, editore, autore di metodi per violino, violoncello, clavicembalo, canto, flauto. Innamorato della musica italiana, pubblicò le opere di Domenico Zipoli (1739).

CROTCH (William) (1775-1847). Compositore e organista celebre, professore di musica ad Oxford, poi direttore dell'Accademia di Musica di Londra. Autore di trattati di armonia, di composizione, di accompagnamento sul basso continuo. Le sue indicazioni di movimenti, per quanto riguarda Haendel (Oratori), ci trasportano all'Abbazia di Westminster e alla fine del Settecento, e hanno valore solo come documenti di una delle tappe dell'esecuzione haendeliana in Inghilterra. Non costituiscono affatto la espressione delle tradizioni delle esecuzioni originali di quel tempo, ma piuttosto testimoniano delle prime manifestazioni di concezioni romantiche che deliziarono l'Ottocento:

A misura che le età si succedono, gli orizzonti si restringono. Noi perdiamo ciò che era, a meno che il poeta non risvegli la nostra coscienza sul fatto che l'ultimo apprezzamento dell'eccellenza implica una realizzazione della saggezza dei nostri antenati. La larghezza d'idee è uno degli attributi dei grandi e noi siamo continuamente nel pericolo di materializzare alla lettera quanto immaginiamo di doverci trovare. Adattiamo Shakespeare alle nostre inclinazioni anziché fare il contrario; rendiamo classico il gotico e gotico il classico a seconda del gusto della nostra generazione, rivoluzioniamo Mozart e ravviviamo Bach; in quanto a Haendel, lo giriamo in un senso o nell'altro come il pittore dispone gli atteggiamenti del suo modello, tanto che finisce per non assomigliare più a sé stesso. Arriviamo al punto di volercene giustificare... Le esecuzioni del 1784 all'Abbazia di Westminster dimostrarono che era possibile un nuovo metodo di interpretazione di Haendel. Centinaia di cantanti insieme a centinaia di strumentisti potevano fare prodigi di massiccia magniloquenza. È a questo punto che cominciò a farsi strada quella fallace concezione che associa il gigantesco alla qualità artistica. Per l'Ottocento l'impulso era dato...

Percy M. Young, *The Oratorios of Haendel* (Conclusione), Londra, 1949

LOULIÉ (Étienne). Visse durante la seconda metà del Seicento. Musicista al servizio di Mademoiselle de Guise. Inventore, specialmente noto per il suo « cronometro » per misurare i tempi nella musica. Questo apparecchio era composto da una riga verticale divisa in 72 gradi e da un pendolo regolabile secondo tale divisione. Nel 1696 a Parigi pubblicò *Éléments ou principes de musique mis dans un nouvel ordre... avec l'estampe et l'usage du chronomètre.*

MUFFAT (Georg). Nato in Alsazia verso il 1645, da famiglia di origine scozzese. Fu a Parigi, per sei anni, allievo e interprete di Lulli, i cui insegnamenti cercò in seguito di diffondere tanto in Germania che in Austria e in Italia. La prefazione delle sue Suites di Sinfonie, pubblicate sotto il titolo di *Suavioris Harmoniae Instrumentalis hyporchematicae Florilegium* (1° vol. Augsburg, 1695; 2° vol. Passau, 1698) è in quattro lingue: latino, tedesco, francese e italiano, e costituisce un sunto dei precetti della scuola di Lulli, già seguiti — dice lo stesso Muffat — «dai Francesi, dagli Inglesi, dai Paesi Bassi, e da parecchi altri».

ONZEMBRAY (ovvero Louis-Léon Pajot, conte di Ons-en-bray, 1678-1745). Membro dell'Accademia delle Scienze. Inventore di un « metronomo » che è un perfezionamento del pendolo di Loulié.

QUANTZ (Johann Joachim, 1697-1773). Scrisse, nel 1752, il suo *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*[1] (Berlino). Il titolo è modesto, se si pensa che questo libro riassume le conoscenze dell'autore sull'esecuzione della musica tanto dal punto di vista del direttore d'orchestra e dell'accompagnamento quanto da quello dei principali strumenti dell'orchestra. Il Quantz stesso suonava, oltre al flauto, l'oboe, il clavicembalo, il contrabbasso e altri strumenti. Le sue osservazioni sulle differenze tra stile italiano e stile francese sono tanto più interessanti in quanto egli, in qualità di compositore, si piccava di farne una fusione degna di chiamarsi « stile tedesco », avendo soggiornato a Roma, Parigi e Londra sufficientemente a lungo per assimilare i vari stili e per conoscere personalmente D. Scarlatti, Vivaldi, Rameau, Haendel, ecc. Il suo titolo di Musicista e Compositore alla corte di Federico II gli permise, nei dieci anni che precedettero la pubblicazione del suo trattato, di stare a contatto con le principali correnti della musica europea, grazie ai frequenti passaggi di musicisti attirati alla Corte dal re musicista. Fu in questo periodo che conobbe C.Ph.E. Bach (anch'egli al servizio del re) e poté incontrare J.S. Bach e Wilhelm Friedeman (nel 1747), in occasione della famosa visita che fu all'origine del *Musikalische Opfer*.

ROUSSEAU (Jean-Jacques, 1712-1778). Il celebre filosofo, scrittore e pedagogista francese si occupò molto anche di musica e fu compositore egli stesso. Ma il Riemann dice di lui: « Non possedeva che imperfette conoscenze tecniche ». È quanto pensarono i suoi contemporanei alla lettura delle « voci » musicali da lui redatte per l'*Enciclopedia* di Diderot (1751-1765). Anche per cancellare questa sfavorevole impressione il Rousseau pubblicò allora il suo *Dictionnaire de Musique* (1767) che, a parte le spesso discutibili opinioni personali dell'autore e un certo guazzabuglio di teorie (specialmente sulla musica antica), è di notevole interesse. Ci informa esattamente su un gran numero di punti precisi. Se non si tien conto degli argomenti che si prestano a polemica, le

[1] Metodo per insegnare a suonare il flauto traverso (n.d.t.).

voci del Dizionario sono l'espressione delle conoscenze generali del tempo di Rousseau, e in questo consiste il valore dell'opera.

SANTA MARIA (Fray Tomás de, 1515 c. - 1570). Nato a Madrid, maestro di musica, organista, la sua reputazione sopravvive soprattutto grazie al suo notevole e importante trattato intitolato *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assí para Tecla como para Vihuela, y todo Instrumento, en que se pudiero tañer a tres, y a quatro vozes, y a más...* (Valladolid, 1565).

SAUVEUR (Joseph, 1653-1716). Matematico, acustico, professore nel Collegio di Francia, membro dell'Accademia delle Scienze. È autore di numerosi studi, specialmente sui suoni armonici, le vibrazioni, l'accordo temperato degli strumenti a tastiera.

INDICE

Introduzione 5

I - IL RITMO

Scrittura in note uguali 13
Alcuni esempi: 1. Diteggiature 23
2. Colpi d'arco 25
3. Articolazione 25
4. Respiri 27
5. Pause 27
Ritmo convenzionale 27
Eccezioni alla regola dell'ineguaglianza non scritta 31
Indipendenza dei ritmi 35

Scrittura in note ineguali 40
a) La nota lunga sul tempo 40
Anacrusi
Scrittura uguale e ineguale combinata
L'accompagnamento di terzine
b) La nota breve sul tempo 48

Convenzioni particolari 50
Notazione alla francese. Musica di balletto 53
L'Ouverture o Entrée di balletto 59
La Marcia 61
Il Minuetto 62
L'Allemanda 63
La Loure 63
La Musetta 64

II - GLI ABBELLIMENTI 68

a) *Abbellimenti che sostituiscono l'attacco della nota reale* 85

1. *Le appoggiature* 85
   L'appoggiatura lunga 86
   Interpretazione dell'appoggiatura lunga 87
   Eccezioni alle regole precedenti 90
   L'appoggiatura breve 91
2. *Il* Flatté - *La* « Tierce coulée » 93
3. *La doppia appoggiatura* 94
4. *Il Gruppetto* 95
   Primo tipo 95
5. *Il Trillo* 97
   Alcune varietà di trilli 102
6. *La Pausa espressiva o « sospensione »* 107

b) *Abbellimenti che seguono l'attacco della nota reale* 108

1. *Il Vibrato o Tremolo* 108
2. *Il Mordente* 112
3. *Il Gruppetto* 118
   Secondo tipo
4. *Il Gruppetto* 119
   Terzo tipo
5. *L'Accento, l'Aspirazione, la* Plainte 120

c) *Abbellimenti che precedono l'attacco della nota reale* 125

1. *L'appoggiatura di passaggio* 125
2. *Il* Flatté - *La* « Tierce coulée » 129

III - IL TEMPO 134

Notazione cronometrica 134
Il pendolo 135
Minutaggi, ecc. 136
Esempi illustrati:
Trattati o Metodi riferentisi al pendolo 151

IV - PAGINE DI AUTORI CELEBRI 161

Lully 161
Colasse 165
Lalande 166
Campra 171
Destouches 173
Clérambault 174
Haydn 174
J. C. Bach 180

APPENDICE

Haendel nelle esecuzioni della fine del Settecento 183
Note biografiche 190